



Sveučilište u Zagrebu

FILOZOFSKI FAKULTET

Tea Raše

**PROSTOR U POSTKOLONIJALNOM
ČITANJU IRSKE KRATKE PRIČE**

DOKTORSKI RAD

Mentor: prof. dr. sc. Stipe Grgas

Zagreb, 2018.



University of Zagreb

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Tea Raše

SPACE IN A POSTCOLONIAL READING OF IRISH SHORT STORY

DOCTORAL THESIS

Supervisor: prof. dr. sc. Stipe Grgas

Zagreb, 2018

Podaci o mentoru

Stipe Grgas zaposlen je kao redovni profesor u trajnom zvanju pri Odsjeku za engleski jezik i književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, gdje vodi katedru za amerikanistiku. Objavio je stotinjak znanstvenih radova iz područja anglofonih književnosti kao i niz prijevoda. Posebna područja njegova znanstvenog interesa su kultura i književnost dvadesetog stoljeća u SAD-u i Irskoj, ljudska prostornosti i pitanje odnosa ekonomije i književnosti. Gostovao je na nekoliko europskih sveučilišta (Genova, Leipzig, Aarhus, Odense), a dva je puta bio Fulbright stipendist: 1994./5. (Sveučilište Yale) i 2011. (Sveučilište Cornell). Objavio je četiri knjige: *Nietzsche i Yeats* (1989), *Ispisivanje prostora: čitanje suvremenog američkog romana*, (2000), *Kažnjavanje forme: irsko pjesništvo poslije Yeatsa* (2006) i *Američki studiji: identitet, kapital, specijalnost* (2016).

Sažetak

Ova doktorska disertacija bavi se irskom kulturom i književnosti kroz kratku priču, i to od vremena antikolonijalnog nacionalizma na početku XX. stoljeća, preko postkolonijalnih propitivanja nacionalnog identiteta u nastavku stoljeća, sve do njegovih suvremenih, uvjetno rečeno globalnih, inačica početkom novoga tisućljeća. Glavna teza pritom je da postkolonijalno čitanje prostora u modernoj irskoj kratkoj priči ne rasvjetljava samo putanje nacionalne kulture i književnosti, kao predmeta proučavanja irskih studija, nego predstavlja vrijedan doprinos metodologiji postkolonijalne teorije i izučavanjima kratke proze. Jedan od ciljeva disertacije bio je utvrditi da li je, i ako jest kada, kratka proza kao kontražanr (Claudio Guillén, 1971) u odnosu na engleski roman, uspjela doprinijeti dekolonizaciji potlačene subjektivnosti. Sagleda li se poetika kratke proze u vidu napada na kulturalnu retoriku i ustanka protiv društvenih normi kroz oslobođenje subjektivne vitalnosti, pokazuje se pogrešnim, kao što je uvriježeno, govoriti o naturalizmu kao estetski dominantnom kulturnom pravcu u irskoj književnosti. Oslanjajući se na tezu Franka O'Connora (1985) da je moderna kratka proza dala glas podređenima, i, dodajmo, pritom ispisala biografiju mjesta kao strategiju otpora s više nego stoljetnim povijesnim kontinuitetom, relevantnu kratku prozu podijelili smo prema četiri skupine utvrđene sinkronijskim pogledom na njezin razvitak kroz vrijeme. To su redom: Glasovi daleko od doma, Ženski glasovi, Domaći glasovi, i Nezreli glasovi. Takvim pristupom spontane tjelesne prakse podčinjenih prepoznate su kao prostorne intervencije u konkretno mjesto, a terminološki su objedinjene sintagmom 'pravljenja prostora iz mjesta'. Dok je u postkolonijalnoj kritici, kao i njoj bliskim promišljanjima, uvriježeno mjesto shvaćati sinonimnim s nekom specifičnom lokacijom ili svime što ima takozvani konkretan lokalni karakter u vidu geopolitike otpora, a prostor dovoditi u vezu s apstraktnim strujanjima globalnog kapitala, ideja 'pravljenja prostora iz mjesta' odnosi se na neplanirano, neizvjesno i stoga nesigurno, ali istovremeno emancipacijsko prostorno djelovanje proizašlo iz neukrotive heterogenosti kulture, običaja i postupaka tijelom upisanih u mjesto, a ne na spacijalne prakse organiziranih pokreta otpora s manje ili više očekivanim ishodima. U takvoj konstelaciji mjesto je pretvoreno u opredmećen prostor, koji, kroz neposredno i spontano djelovanje pojedinaca unutar šire prostorne konstelacije, postaje područjem trajne konstrukcije identiteta.

Summary

This doctoral dissertation deals with Irish culture and literature through short stories, from the time of anti-colonial nationalism at the beginning of the 20th century, through postcolonial considerations of national identity throughout the 20th century, to its contemporary, global version at the dawn of the new millennium. The main thesis is that a postcolonial reading of space in modern Irish short story is not only illuminating in terms of the development of national culture and literature, which is the subject of Irish studies, but can also represent a valuable contribution to the methodology of postcolonial theory and short story theories. One of the aims of the dissertation was to determine whether, and if so when, short story as a countergenre (Claudio Guillén, 1971), in relation to the English novel, succeed in assisting processes of decolonization. If the short story can be considered a form of attack on official cultural rhetoric and an articulation against social norms through the liberation of subjective vitality, it seems reductive to take naturalism as a dominant art form in Irish literature. Relying on Frank O'Connor's thesis (1985) that the modern short story gave voice to submerged populations, and adding that in Ireland it can be read as more than a century long biography of place that, among other things, grew out of a strategy of resistance, the short story production is divided into four groups which emerged from a synchronistic view of its development throughout time. These are: Voices far from home, Women's voices, Voices at home, and Immature voices. Such an approach has ensured a recognition of spontaneous subaltern practices as spatial interventions into a concrete place, labelled with the syntagm of 'making space out of place'. While postcolonial criticism, as well as similar conceptualizations of space, liken place with specific locations or anything that has the so-called specific local character and associate space with abstract flows of global capital, the idea of 'making space from place' refers to unplanned, uncertain and therefore insecure, while at the same time emancipatory spatial actions, stemming from an intact heterogeneity of culture, customs, and bodily practices inscribed in place, rather than the spatial practices of organized resistance movements with more or less expected outcomes. In such a context, place becomes pervasive space that is turned into an area of permanent identity construction through direct and spontaneous actions of individuals placed within broader spatial constellations.

Ključne riječi: irska kratka priča, irski studiji, kulturalni studiji, teorije prostornosti, humana geografija, postkolonijalna teorija, glasovi obespravljenih, službeni diskurs, Drugost, identitet, nacija, kontražanr

SADRŽAJ

1. UVOD	1
1.1. Moderna irska kratka priča	3
1.2. Prostor u postkolonijalnom čitanju	8
2. IRSKI STUDIJI I POSTKOLONIJALNA TEORIJA - PREMA IRSKOM MODELU POSTKOLONIJALNE KRITIKE	12
2.1. Proboj postkolonijalnih studija u područje izučavanja irske književnosti i kulture.....	13
2.2. Partikularnost Irske i metodološke zakučastosti	15
2.3. Prema irskom modelu postkolonijalne kritike	18
3. <i>TO CATCH A LEPRECHAUN</i> - KRATKA PRIČA KAO EMANCIPACIJSKI ŽANR U POSTKOLONIJALNOM ČITANJU IRSKE KNJIŽEVNOSTI	25
3.1. Žanr – kontra-žanr i književnost otpora	26
3.2. Usmenost kratke proze	32
4. EMANCIPACIJA DISONANCE – IRSKA KRATKA PRIČA NA RAZMEĐU NATURALIZMA I EKSPRESIONIZMA	35
4.1. Formalne osobine (irske) kratke priče	35
4.2. Naturalizam u irskoj književnosti	38
4.3. Ekspresionizam i irska kratka priča	40
4.4. Na razmeđu naturalizma i ekspresionizma – realizam irske kratke priče	43
5. PROSTOR U POSTKOLONIJALNOM ČITANJU IRSKE KRATKE PRIČE.....	47
6. PROSTOR U HUMANISTIČKIM ZNANOSTIMA	51
6.1. Prije“zaokreta ka prostoru“	52
6.2. Poimanje prostora – od Euklida do Joycea	54
6.3. Pozitivan negativni prostor	57
6.4. Foucaultov diskurzivni prostor.....	58
6.5. Svakodnevnica i trijalektika prostora	61
7. POSTKOLONIJALNA TEORIJA I PROSTOR	64
7.1. Produkcija i recepcija (kanona) tekstova o postkolonijalnoj teoriji	64
7.2. Prostor ili mjesto? – postkolonijalno pitanje.....	68

7.3. Neukrotiva heterogenost kulture i tijelo kao repozitorij (Lefebvre, Bourdieu, Merlau-Ponty, Lloyd).....	72
8. GLASOVI DALEKO OD DOMA.....	75
8.1. Vratit' se ili ne? – pitanje je sad.....	76
8.2. Irska na početku XX. stoljeća i emigracija kao nužnost	78
8.3. Ka „prijelaznim godinama“	87
8.4. Protuemigracijska klima prijelaznih godina	90
8.5. Sredina XX. stoljeća i egzodus sa sela	95
8.6. Uzlet šezdesetih.....	98
8.7. Osamdesete i ideja društva kao kohezivne cjeline	104
8.8. Novo stoljeće, novi prostori	107
8.9. Zaključak	115
9. ŽENSKI GLASOVI.....	119
9.1. Ženski glasovi i rodna pitanja.....	123
9.2. Zatočenost Irkinja kod kuće	142
9.3. Irkinja (dominantno sluškinja ili pak bolničarka) u stranoj zemlji.....	162
9.4. Zaključak	176
10. DOMAĆI GLASOVI.....	177
10.1. U potrazi za izgubljenim – naleti kapitalizma i urbani krajobrazi u ruralnoj Irskoj.....	178
10.2. Izmještenost uzrokovana potisnutom seksualnom žudnjom.....	194
10.3. „Unutrašnje progonstvo“ i „politika pripadnosti“ kao uzrok društvene izmještenosti	199
10.4. Zaključak	210
11. NEZRELI GLASOVI.....	212
11.1. Djeca i odrasli – dva odvojena svijeta	213
11.2. Zaključak	234
12. ZAKLJUČAK	236
POPIS LITERATURE.....	242

1. UVOD

Ova doktorska disertacija bavi se irskom kulturom i književnosti kroz kratku priču, i to od vremena antikolonijalnog nacionalizma na početku XX. stoljeća, preko postkolonijalnih propitivanja nacionalnog identiteta u nastavku stoljeća, sve do njegovih suvremenih, uvjetno rečeno globalnih, inačica početkom novoga tisućljeća. Glavna teza pritom je da postkolonijalno čitanje prostora u modernoj irskoj kratkoj priči ne rasvjetljava samo putanje nacionalne kulture i književnosti, kao predmeta proučavanja irskih studija, nego predstavlja vrijedan doprinos metodologiji postkolonijalne teorije i izučavanjima kratke proze.

Budući da gledano formalno-morfološki moderna kratka priča odgovara razlomljenoj slici svijeta, njezina kompozicija, u kojoj sporedno nerijetko postaje glavno, bilježi nesklad i nesuglasje tadašnjeg, ali i sadašnjeg svijeta, pa i naoko naturalistička motivacija uvjetovana lokalnim, u irskoj kratkoj prozi gotovo u pravilu poprima ekspresionistički karakter. Na tom tragu, postkolonijalna konceptualizacija prostora samo potvrđuje da je govoriti o naturalizmu, kao estetski dominantnom kulturnom pravcu od osnutka Irske slobodne države do sredine dvadesetog stoljeća, ili pak post- ili neo-naturalizmu od sredine dvadesetog stoljeća nadalje (Cleary, 2007), kao što se to u književno-kulturnoj teoriji o Irskoj uvriježilo, pogrešno. Promatra li se u kontinuitetu, u irskoj kratkoj prozi nemoguće je zaniijekati neobičan spoj ekspresionizma i naturalizma, usporediv s realizmom kako ga poima marksistički kritičar Lukács. Realizam za njega, naime, pruža mnogo više od pogleda na površinu stvarnosti jer je zamrzava, čime se omogućava intelektualni odmak od prikazanog koji otvara prostor da se, u neprijateljskome ozračju modernog kapitalizma, ljudske vrijednosti održe živima. Drugim riječima, Lukács nudi realizam kao narativan model koji je u stanju uhvatiti dijalektičko međudjelovanje individualne svijesti i apstraktnih društvenih sila, što bi u konačnici moglo omogućiti pojavu klasne svijesti kojom potlačeni uočavaju vezu između pojedinačnog djelovanja i društvene promjene. Naturalizam, romantizam, i modernizam s početka dvadesetoga stoljeća, za njega su to međudjelovanje činili nerazumljivim, prikazujući ga kao pokretača povijesnih okolnosti i usredotočujući se na voluntarističke pojedince s olimpijskom senzibilnošću, kao u romantizmu, ili na zakržljala i otuđena bića nesposobna da se suoče s neumoljivim silama pred sobom, kao u naturalizmu ili modernizmu (Lukács 1959, 28-59, 38-39). Jedan od ciljeva disertacije stoga je bio utvrditi da li je, i ako jest kada, kratka proza kao kontražanr (Claudio Guillén, 1971) u odnosu na engleski roman, uspjela iznjedriti tu klasnu svijest kao jedan vid dekolonizacije potlačene subjektivnosti.

Polazeći od pretpostavke politologa Benedicta Andersona (1983) da svaka nacija gradi svoj identitet na simbolima i ritualima, nacionalnu državu ne promatramo kao posljedicu neke unutarnje nužnosti ili povijesnog kontinuiteta nego kao konstrukt diskurzivnih sila, koje kulturu nastoje ukalupiti prema ideji jedinstvenog kulturnog prostora u suprotnosti s prirođenom joj heterogenošću. U takvoj konstelaciji postavljamo pitanje gdje su sve oni marginalni, nečujni glasovi koji službenu povijest ne zanimaju. Oslanjajući se na tezu Franka O'Connora (1985) da je moderna kratka proza dala glas podređenima, ispisavši pritom biografiju mjesta s više nego stoljetnim povijesnim kontinuitetom, irsku kratku prozu XX. i XXI. st. podijelili smo prema četiri relevantne skupine utvrđene sinkronijskim pogledom na njezin razvitak kroz vrijeme. To su redom: Glasovi daleko od doma, Ženski glasovi, Domaći glasovi, i Nezreli glasovi.

Istraživanje je podijeljeno u dva dijela. Prvi dio bavi se istraživačkom metodom, počevši od odnosa irskih studija i postkolonijalne teorije s posebnim osvrtom na partikularnost Irske kao zemljopisno i kulturološki bliske zemlje Velikoj Britaniji, te s ciljem doprinosa irskom modelu postkolonijalne kritike. Slijedi rasprava o mogućnosti razmatranja kratke priče kao emancipacijskog žanra u postkolonijalnom pristupu irskoj književnosti. Takvo poimanje forme proizlazi iz ideje da se književnost može tumačiti i kao estetika otpora, to jest da kratka priča može funkcionirati kao kontražanr (Claudio Guillén, 1971). I samu poetiku kratke proze stoga sagledavamo kao „disonantni ton u međunarodnome zboru“ (Harrison, 2001), kao napad na kulturalnu retoriku, kao otpor društvenim normama i ustanak protiv neprikladnosti formalnog kroz oslobođenje subjektivne vitalnosti, a zbog čega smatramo pogrešnim, kao što je uvriježeno, govoriti o naturalizmu kao estetski dominantnom kulturnom pravcu u irskoj književnosti uopće.

Kao što će biti pojašnjeno, uz ovaj formalan okvir, ta je teza prije svega plod upravo čitanja prostora u irskoj kratkoj priči, to jest razmatranje prostornog djelovanja lika u mjestu kroz postkolonijalno očišće. Prikaz dosadašnjih spoznaja na ovom području, prvo kroz poimanje i položaj prostora u humanističkim znanostima, a potom kroz razlikovne konceptualizacije prostora i mjesta u postkolonijalnoj paradigmi i njoj srodnim teorijama prostornosti dovelo nas je do ključne sintagme za disertaciju, to jest one „pravljenja prostora iz mjesta“, kao spontane spacijalne prakse proizašle iz neukrotive heterogenosti kulture. U postkolonijalnoj kritici, kao i njoj bliskim promišljanjima, uvriježeno je, naime, mjesto shvaćati sinonimnim s nekom specifičnom lokacijom ili svime što ima takozvani konkretan lokalni karakter u vidu geopolitike otpora, dok se ideja prostora dovodi u vezu s apstraktnim strujanjima globalnog kapitala. Kritičarku Saru Upstone u djelu *Spatial Politics in*

Postcolonial Novel zanimalo je tako „pravljenje mjesta od prostora“. Zahtijevati apstrakciju prostora za nju znači potkopati totalizirajuće definicije onoga što određena lokacija znači, dok je nas zanimala specijalnost otpora; običaji, postupci i djela tijelom upisana u mjesta, kao tek jedna od manifestacija prostora, njegov fizički prikaz kao odraz širih sukobljenih procesa, koji prostor pretvaraju u proživljeno mjesto. Tako će se kuhinja na primjer, kao mjesto najočitije rodne asimetrije, upravo ženskim djelovanjem transformirati u jedan od najživljih prostora njihove emancipacije. Riječ je o ženskoj prostornoj praksi koja, međutim, nije implicitna samo za žensku povijest, u smislu njihova područjavanja ili približavanja areni moći s obzirom na razliku između plaćenog i neplaćenog rada, nego je indikativna u smislu modernističke žudnje za preodgojem i prosvjećivanjem, otjelovljene (prostornom) rigoroznošću oslabljenom spontanom subverzijama likova, a što i sadržajno nedvojbeno niječe naturalizam kao dominantan kulturni pravac za irsku književnost.

Na tako zadanim temeljima u drugom dijelu istraživanja pristupilo se analizi tekstova i njihova iskazanog naratološkog sloja, s posebnim naglaskom na prostornost. Primjenom analitičko deduktivne metode došlo se do zaključaka najavljenih hipotezom i ciljevima rada kako bi zaokruženost istraživanja, uz korištenje metodoloških postavki koje uvažavaju i induktivni pristup, predvidjela iskorak prema šire zamišljenim kulturalno-komparativističkim studijama ili eventualno interdisciplinarnim kompendijima.

1.1. Moderna irska kratka priča

Moderna irska kratka priča pojavljuje se početkom XX. stoljeća. Frank O'Connor i Deborah Averill smatraju da se ona prvi put može uočiti u zbirci Georgea Moorea *The Untilled Field* (1903), dok je za Patricka Rafterija, paradigmatična zbirka *Some Experiences of an Irish R.M.* (1899) spisateljskog dvojca Somerville i Ross, a za Seamusa Deanea, Vivian Mercier i Benedicta Kielyja uradci Williama Carletona¹ (Ingman 2009, 9). I kao što kaže, Heather

¹ Napomenimo da zbirke *Some Experiences of an Irish R.M.* i *Further Experiences of an Irish R.M.*, koje objedinjuju iskustva bivšeg dužnosnika britanske vojske od trenutka kada je postavljen na novi položaj u Irskoj, prije svega počivaju na kolonijalnim stereotipima pa nisu uključene u našu analizu. Ipak, premda je pretežno riječ o humorističnim pričama anegdotalnog karaktera koje ne pokazuju značajan stilski iskorak, elementi nove estetike naziru se, na primjer, u vidu prikazivanja 'obične' stvarnosti vizualnim tehnikama, ili zastupljenošću nepouzdanog pripovjedača. *Traits and Stories of the Irish Peasantry* (1833) autora Williama Carletona za nas su tek važan primjer za pripovijetku na prijelazu od usmene predaje do moderne kratke priče jer unatoč izuzetima i

Ingman „polazišna točka bilo koje studije o pripovijetci uvijek će biti proizvoljna“ i zapravo ovisi o polju zanimanja². Baviti se na primjer irskom pripovijetkom na irskom jeziku, značilo bi primijeniti posve drukčiji vremenski okvir od onoga koji ćemo mi naznačiti, no kako nas ne zanima irska gaelska tradicija, ili razvoj forme od njezinih začetaka u narodnoj predaji do današnjih suvremenih oblika, nego činjenica da „povijesna promjena, koja podrazumijeva promjenu u društvu i načinima komunikacije u njemu, za posljedicu ima pojavu nove sheme jezičnog izražavanja, zajedno s novim mogućnostima za njezin poetski razvoj“ (Stierle 1994, 17), započinjemo s Georgeom Mooreom. Kao što ćemo prikazati, njegov opus najavljuje tematske cjeline ključne za postavljanje glavne teze ovog istraživanja, prije svega u smislu tipa lika koji dolazi u središte zanimanja autora, a potom i za njegovo, uvjetno rečeno, prostorno djelovanje.

Mooreovu prvu zbirku *The Untilled Field*, tako promatramo kao ukoričenje napetosti koju je u danom trenutku izrodio sudar prošlosti s modernitetom ili domaćeg sa stranim (Ingman 2009, 86), kao jednih od ključnih dihotomija irskog identiteta uopće. Općenito, autori zastupljeni u radu pripadnici su pokreta koji poznati kulturni kritičar Joe Cleary naziva „irskim naturalizmom“, kao oprečnom pravcu Irskom preporodu, dominantnom početkom XX. stoljeća (Cleary 2004, 233-238). Raspravu o formalnim obilježjima irske kratke priče donosimo u poglavlju Emancipacija disonance, i to s tezom da se upravo zbog kratke proze, kao važnoga žanra za nacionalnu književnost i kulturu, o irskoj književnosti ne može govoriti u smislu dominantno naturalističke tradicije.

zamjetnim tehničkim pomacima, među kojima se možda najviše ističe osobni doživljaj stvarnosti, njima ipak i dalje dominira sentimentalnost, stereotipizacija irskog ruralnog iskustva i moralni karakter.

² Vjerojatno je ovdje uputno naglasiti da disertacija ne uključuje čitav niz velikih i važnih irskih pisaca kratkih priča, poput na primjer Michaela MacLavertyja, Toma Murphyja ili Kate O'Brian. Bogatstvo korpusa jednostavno onemogućuje sveobuhvatan uvid, pa zacijelo ima i uradaka i autora koji su pukom slučajnošću ispali iz našeg vidokrug. Isto tako, disertacija vjerojatno nepravedno ignorira i pitanje Sjeverne Irske, ili sjeverno irskih pisaca, usprkos tome što se specifičnost toga malenoga prostora ne može razmatrati odvojeno od kolonijalne dinamike na samom otoku. Ipak, opseg rada jednostavno nije dopustio izlet u područje obilježeno bitno drukčijom povijesno-prostornom dinamikom od one kojom smo se mi kontinuirano bavili. Još jedna potencijalna nedosljednost disertacije vezana je uz činjenicu da, unatoč tome što je rad pisan na hrvatskome jeziku, citate iz primarne literature donosimo u originalu budući da uslijed brojnosti i različitosti tekstova ne bismo mogli ponuditi kvalitetne prijevode isječaka, a da se prethodno nije prionulo prijevodu svakog teksta pojedinačno i u cijelosti.

Osim što pojašnjava vjerojatno ključan kriterij za izbor tekstova, ovo poglavlje važno je i zato što najavljuje „vlastitu verziju moderniteta“ (Knežević 2012, 15), koju je Irska prolazila početkom XX. stoljeća, a koja je bitna za pitanje primjenjivosti postkolonijalne teorije u irskim studijima, čime se bavimo u poglavlju koji Emancipaciji disonance prethodi, to jest Irski studiji i postkolonijalna teorija. Uz kratak osvrt na postkolonijalni zaokret u irskim studijima, u tom je dijelu naglasak na partikularnostima proizašlim iz specifičnosti irskog geopolitičkog položaja, to jest činjenici da je riječ o kolonizacijskome iskustvu bijelih Europljana, koji su upravo uslijed svoje zemljopisne blizine kolonizatoru i sudjelovali u njegovim imperijalističkim pothvatima.

Nadalje, polazeći od teze koju su u uvodu knjizi *Ireland and Cultural Theory: The Mechanics of Authenticity* artikulirali urednici Colin Graham i Richard Kirkland, a prema kojoj kulturološka teorija upoznata s postkolonijalnom kritikom „...locira trenutke prolaznosti, nestabilnosti i neautentičnosti; procesa koji je osmišljen, ne toliko da bi naglasio postojanje nove države već više da bi propitivao okvir unutar kojega su se ideje iste te države artikulirale“ (1998, 4), bilo nam je ključno razmotriti čitavo XX. stoljeće, i početak XXI., ne bismo li, bilježeći promjene u prikazivanju prostora u irskoj kratkoj prozi, teorijskim aparatom postkolonijalne kritike, definirali obrazac u nastanku i postojanju irskog nacionalnog identiteta. Svjesni opsega takvoga pothvata, usredotočili smo se na ono što iz postkolonijalne perspektive smatramo paradigmatskim temama za kratku prozu³, s prostornim ključem, vjerujući da je ta forma iznjedrila obrazac ne samo za formaciju irskog nacionalnog identiteta nego i antikolonijalne borbe općenito. Iz tog razloga u poglavlju naslovljenom *To catch a leprechaun* – irska kratka priča kao emancipacijski žanr u postkolonijalnom čitanju irske književnosti postavljamo tezu da je upravo pripovijetka Ircima poslužila kao emancipacijski žanr.

Nakon kraće rasprave o problemima vezanim uz samu terminologiju žanra, tu pojašnjavamo zašto žanr razmatramo kao ideologem, to jest zašto u irskoj kratkoj priči

³ Doktorska disertacija, tako nipošto nije pokušaj da se „forma podjarmi određenom shvaćanju irske povijesti ne bi li se izdvojile osobine tipično irske kratke priče“ jer i mi kao Heather Ingman, smatramo da je takvo što „u najboljem slučaju ograničavajuće, a u najgorem vodi k netočnim generalizacijama“. Kao što u njezinoj knjizi *A History of the Irish Short Story* upotreba neodređenog člana nije slučajna, ovaj doktorski rad nastoji pružiti tek jedan uvid u temu. Izdvojeni kontekst, rekurentni motivi i autorski postupci stoga se ne bi trebali opirati „svestranosti“ same forme (Ibid., 14), nego bi trebali otvoriti dijalog o kratkoj prozi i tako dati svoj obol ne samo izučavanju same forme, nego i drugih uz nju (ovdje) vezanih područja.

prepoznajemo emancipacijsku prirodu u odnosu na hegemonijska obilježja (britanskog) romana. Polazeći od Saidove tvrdnje da se roman XIX. stoljeća može čitati kao dio imperijalističke strukture kojom se koloniziranom narodu nastoji pripojiti fiksni identitet (1993, 82), nadovezujemo se na ono što je pisala Clare Hanson (1989), tvrdeći da kratka priča prenosi druge vrste znanja, u suprotnosti s narativom dominantne kulture (22, 23). I za Franka O'Connora razlika između pripovijetke i romana prije svega je ideološka (1985, 15-20). Ideologija se stoga u obrnutom procesu, to jest onom dekolonizacije, kratkom prozom služi kao temeljem i potkom za obrtanje kodova utkanih u kulturalnu simboliku. Njome se pregovaraju uvjeti identiteta i unutarnjih sila koje ga drže na okupu pa smatramo pa bi o toj formi u irskome povijesnom kontekstu bilo pogrešno govoriti kao o slučajnoj, izoliranoj ili usputnoj pojavi.

Prema Declanu Kiberdu (1995) velike, etablirane, (imperijalne) književnosti slijede silnice koje se kreću od sadržaja prema izrazu, dok manje, revolucionarne književnosti idu obrnutim putem. Oni nacionalni pisci koji su postali prvim piscima dekolonizirajućeg svijeta, okupili su se oko samo jednoga pitanja: kako izraziti svijet koji nikada nije istinski našao svoje mjesto u pisanoj književnosti (116, 117). Čini se da su neki od tih pisaca odgovor na to pitanje našli upravo u pripovijetci, koja se u Irskoj istovremeno veže za dugu nacionalnu tradiciju usmene predaje, ali i odmiče od književnosti kolonizatora koja je primarno iznjedrila roman. Mary Louise Pratt smatra da se pojava kratke priče u brojnim dijelovima svijeta podudara s pokušajem da se u već etabliranu nacionalnu književnost ili onu u nastajanju, u okviru procesa dekolonizacije uvedu nove regije ili skupine. Ona tako navodi da je Maupassant u Francuskoj upravo svojim novelističkim⁴ opusom srušio tabue vezane uz

⁴ Ovdje bi vjerojatno bilo uputno reći nekoliko riječi o samom terminu kratka priča, posebice u odnosu na novelu. Izraz kratka priča pojavljuje se krajem XIX. stoljeća kada se kratka proza počinje sve više objavljivati u časopisima i novinama, a ona nešto dulja, kako tvrdi Graham Good, ostaje zatočenom „u terminološkom limbu“, u kojem je se naziva od kratkog romana, preko duge priče, duge kratke priče ili *novelette* (1994, 148). U talijanskome pak *novella* potječe od Boccaccia, to jest iz rane renesanse, a španjolska *novela* koristi se čak i za roman pa Španjolci tom riječju „opisuju čitavog *Don Quijotea*“ (Good 1994, 148). Francuski renesansni termin *nouvelle* do XVIII. stoljeća zamijenio je izraz *conte* da bi krajem XIX. stoljeća u uporabu ponovno ušla *nouvelle*. U Hrvatskoj tradiciji pripovijetka, pripovijest, novela, kratka priča nerijetko se koriste gotovo sinonimno, s time da novela dominantno ipak ima konotacije dužeg teksta. Kako bi se umanjila terminološka zbrka, neki teoretičari smještaju novelu između kratke priče i romana, dok, na primjer, već spomenuti Good, predlaže termin novela i za kraću kratku prozu i za onu srednje dužine, budući da je spomenuti izraz „u renesansi obuhvaćao i jako kratke priče u *Dekameronu* i one srednje dužine poput Cervantesovih *Novelas Ejemplares*“ i budući da su „engleski

spolnost i klasnu pripadnost, dok se u Irskoj u vrijeme kada nastaje nacionalna književnost, kratka priča pojavljuje kao središnji prozni žanr u produkciji pisaca poput Joycea, O'Flahertyja, O'Faolaina, O'Connora ili Moorea (1994, 105).

Referirajući se na poznatu Turgenjevljevu tvrdnju da su svi autori pripovijetki njegova vremena proizašli iz Gogoljeve „Kabanice“, O'Connor želi reći da kratka priča nema junaka nego je zanimaju obespravljeni, ujedinjeni s čitateljem u bratskoj borbi. Roman je po njemu iznjedrila industrijalizirana Europa XIX. stoljeća ili normalno građansko društvo, pa on nudi junaka čije djelovanje definira tu normalnost, a kratku priču XX. stoljeće, uvjetovano raspadom plemena, nacija, obitelji i crkve, kao i slomom svih starih pretpostavki o zajedničkim vrijednostima. Heather Ingman (2009) navodi da je O'Connor vjerovao u organsku vezu između zajednice i pojedinca, ali da su za njega restriktivni društveni uvjeti u Irskoj (cenzura, utjecaj Katoličke crkve) povećali broj usamljenih i otuđenih pojedinca pa je kratka proza za Irsku prikladnija forma od romana (156). Zanimljivo je da kad piše o subverzivnim odlikama kratke proze, Heather Ingman ističe pripovijesti George Egerton jer se ta autorica za nju uspjela odmaći od „muževnih obilježja fabule, linearnosti i diskurzivnih pojašnjenja“, i progovoriti o ženskoj seksualnosti i ženskom nesvjesnom kroz slikovlje utemeljeno u „snovima, asocijacijama i simbolima“ (71). Mary Loise Pratt pak tvrdi da kratka priča često donosi dječju perspektivu dok je u romanu (osim u slučaju bildungsromana ili pikarskog romana) to rijetkost jer se dječje iskustvo unutar nekog društva ne smatra normativnim ili autoritativnim, odnosno doživljava se kao nepotpun temelj za romanesknu totalizirajuću viziju (1994, 106).

Da bismo kroz glas podređenih uočili obrazac u irskom identitetu, kratku prozu XX. i XXI. st. podijelili smo prema četiri skupine likova čiji su glasovi društveno-povijesno bili rubni, neautoritativni ili neformativni. U kratkoj prozi, međutim, oni su izborom autora

termini *tale* i *short story* iz XIX. stoljeća pokrivali obje dužine“ te da je kratka priča prije svega tvorevina XX. stoljeća kojom se označavala posebna vrsta časopisne proze, odnosno da su „kratka proza i ona srednje dužine dovoljno slične po svojoj formi, sadržaju i povijesti da bi se opravdalo njegovo sjedinjeno suprotstavljanje romanu u njemačkome stilu, primjenjujući dvojni model (novela/roman), radije nego onaj trojni (kratka priča/novela/roman) (151). Kako bismo u vlastitome tekstu izbjegli stilističku repetitivnost, u toj šumi raznih (često i kontradiktornih) tumačenja, odlučili smo se za terminologiju koja nam se čini najviše u skladu s hrvatskom tradicijom. U smislu opsega teksta, novelu tako shvaćamo kao pojam nadređen kratkoj priči, pripovijesti ili pripovijetki, te se izrazom novelistika, koristimo sveobuhvatno, to jest za opus svih proznih tekstova kraćih od romana.

istureni, i zapravo su kontinuirano u središtu zanimanja, gotovo u inat službenim narativima, ukorijenjenim u ideji jedinstvenog kulturnog prostora, iz kojih su s jednakim kontinuitetom uvijek ispadali. Glasovi su to takozvanih običnih, malenih ljudi, Irkinja i Iraca, i kao djece i kao odraslih, u domovini i izvan nje. U djelu *Nacija, zamišljena zajednica* politolog Benedict Anderson (1983) tvrdi da svaka nacija gradi svoj identitet na simbolima i ritualima, što znači da nacionalna država kao tvorevina nije posljedica neke unutarnje nužnosti ili povijesnog kontinuiteta nego „simboličke obrade vremena i prostora“, izbora onih motiva iz kulturne povijesti, koji u određenom trenutku mogu osigurati ideju trajnosti i pripadnosti nacionalnoj zajednici (19). Riječ glas stoga se ne odnosi na glas pripovjedača nego na narativno zastupljene glasove (premda se te dvije kategorije katkad, jasno, preklapaju), a pružaju odgovor na pitanje: Gdje je to irsko „subaltern“, da citiramo Gayatri Spivak⁵, koje objedinjuje sve one na rubu službene povijesti, one diskurzivno uvjetovane, a povijesno podčinjene, iskorištavane i podređivane nijeme subjekte, koji su uslijed svoje heterogene autentičnosti neosvijesteno i nekoordinirano stvarali neosmišljene i neorganizirane pokrete otpora u vidu različitih prostorno-kulturnih praksi.

1.2. Prostor u postkolonijalnom čitanju

Drugim riječima, disertacija bi trebala ponuditi prostorno-povijesnu analizu irske pripovijetke iz postkolonijalne perspektive, kako to iznosimo u dijelu Prostor u postkolonijalnom čitanju irske kratke priče, gdje postavljamo tezu da čitanje prostora u postkolonijalnom pristupu modernoj irskoj kratkoj priči ne rasvjetljava samo putanje vektora nacionalne kulture nego je i doprinos prije svega irskim studijima, a onda i metodologiji postkolonijalne teorije, te izučavanju kratke proze. Pritom treba napomenuti da govoriti o postkolonijalnoj prostornosti ne znači odbaciti postkolonijalnu povijest, niti upućuje na pokušaj uvođenja neke nove ili alternativne hijerarhije koja bi za cilj imala ispraviti tradicionalno privilegiranje vremena, to jest povijesti, u odnosu na prostor, to jest zemljopis, a o čemu se detaljnije govori u poglavlju Prostor u humanističkim znanostima. U njemu smo na tragu onoga što je pisao Derrida koji je ustvrdio da je „vrijeme istina prostora“ (*Margins* 42), ili Edward Soja, koji privilegira prostor kao dio iskustva koji uključuje i „povijesnost“ i „društvenost“ (*Thirdspace* 71).

⁵ Ovdje mislimo na vjerojatno najvažniji tekst Gayatri Chakravorty Spivak "Mogu li podčinjeni [subaltern] govoriti?" iz 1983.

Riječ je o metodologiji pojašnjenju u poglavlju Postkolonijalna teorija i prostor. Ono daje povijesni pregled dosadašnjih spoznaja u konceptualizacijama prostornosti, s naglaskom na slijepim pjegama postkolonijalne teorije u tom području, napose vezanih uz privilegiranje hibridnih kulturnih proizvoda kao poveznika utjecaja mnogostrukih tradicija izvan specifične lokacije u specifičnome povijesnom trenutku. S druge pak strane, u postkolonijalnoj kritici, kao i njoj srodnim promišljanjima, mjesto se shvaća sinonimnim s nekom specifičnom lokacijom ili svime što ima takozvani konkretan lokalni karakter u vidu geopolitike otpora, dok se ideja prostora dovodi u vezu s apstraktnim strujanjima globalnog kapitala (na primjer Anderson 1988, Jackson 1989, Anderson i Gale 1992, Clark 1993, Keith i Pile 1993, Cresswell 1996). Pritom se postavlja pitanje da li shvaćanje dva tako usko povezana pojma kao potpuno proturječna zanemaruje činjenicu da, kao što to tvrdi i Andrew Merrifield (1993), „i prostor i mjesto imaju stvarni ontološki status jer su oba pojma otjelovljena materijalnim procesima – to jest, stvarnim ljudskim aktivnostima“ (520).

Zadatak postkolonijalne paradigme moguće je pojmiti i nešto drukčije. Ne da uočava kako prostor prodire u mjesto ili kako se mjesto opire prostoru nego da budno opaža dinamiku kojom oni zajedno čine lice i naličje pozornice povijesti, gdje se istovremeno odigravaju međusobno isprepleteni i sukobljeni procesi zemljopisno šireg ili užeg raspona, prokazujući pritom nalete hegemonije, ali i bilježeći trenje do kojega dolazi pri njihovom susretu. Takav pristup trebao bi osigurati znatno dinamičniju sliku *suodnosa* mjesta i prostora, gotovo dijametralno suprotnu inzistiranju na njihovoj razlikovnosti, koja ih svodi tek na još jednu priču o binarnim opozicijama.

Drugim riječima, govoriti o mjestu isključivo kao o poligonu za borbu obespravljenih, značilo bi odbaciti ideju heterogene kulture kao spontanog organizma kojime se ne može sustavno i programski upravljati. U nastojanju da prostorni aparatus postkolonijalne kritike obogatimo novim spoznajama koristimo se sintagmom 'pravljenja prostora od mjesta', koja se tako ne odnosi na spacijalne prakse organiziranih pokreta otpora s manje ili više očekivanim ishodima nego na, pa i prostorno uvjetovane, običaje, postupke i djelovanja tijelom upisana u mjesta, koji nisu, kao što je to primijetila i feministička kritičarka Rose (1993) u djelu *Feminism and Geography*, tek emancipacijski nego i inherentno paradoksalni pa stoga i nesigurni, neizvjesni i promjenjivi (159-60). Riječ je o obrtanju sintagme „pravljenja mjesta od prostora“, koju je kritičarka Sara Upstone primijenila u djelu *Spatial Politics in Postcolonial Novel*, tvrdeći da je kada nekom mjestu pridodajemo značenje, često riječ o nametanju značenja pa da u tom smislu zahtijevati apstrakciju prostora znači potkopati

totalizirajuće definicije onoga što određena lokacija znači. Upravo suprotno, baviti se prostorom može značiti i 'praviti prostor od mjesta'. Da pojasnimo.

Ako je mjesto specifična lokacija, a prostor filozofski koncept, kako su se njime dominantno bavili Steve Pile i Nigel Thrift u djelu *Mapping the Subject* (1995), Marcus Doel u djelu *Poststructuralist Geographies* (1999), Edward Soja u djelu *Postmetropolis* (2000) i David Harvey u djelu *Spaces of Hope* (2000), onda mjesto postaje tek jedna od manifestacija prostora, njegov fizički prikaz, a prostor mnogo širi i apstraktniji pojam. Drugim riječima, prostor shvaćamo onako kako ga poima de Certeau kada kaže da je „prostor prakticirano mjesto“⁶, ili Lefebvre koji o njemu govori kao o kategoriji „novih prostornih proturječnosti“, pa ga se ne može svesti na apstraktan prostor bez trenja, o kojem kapital sanja (prema Lloyd 2011, 9). Prema Merrifieldu (1993), svaki trenutak u mjestu obilježen je prisutnošću heterogenih i sukobljenih procesa od kojih su mnogi mnogo širega raspona od samoga mjesta. Mjesto nastaje kroz interpretaciju subjektivnih i objektivnih sila; ono je istovremeno i stanje i formativan političko-gospodarski proces (522).

Ovdje se nameće važnost koncepta „oralnog prostora“ Davida Lloyd, kojim se bavimo i u poglavlju o emancipacijskim osobinama irske kratke priče. Riječ je o pojmu koji je za njega slika i prilika Lefebvreovog „razlikovnog prostora“, istinski iskaz otpora „određenih oblika kulturnih i fizičkih praksi zabave, iskazivanja žudnje i osjećaja pa čak i potreba i tugovanja“ (15). To nije tek neki „alternativni apstraktni prostor... koji postoji izvan moderniteta ili u nekoj idealnoj lokaciji, zaklonjenoj ili očuvanoj od destruktivne navale kolonijalizma ili kapitalizma“ (15). Upravo suprotno, čak i u uvjetima racionalizacije i discipline, prostor je to koji predstavlja „sjeme nekog novog prostora“ i svjedoči o neukrotivoj heterogenosti kulture, bilježeći kaos, nered i paradoks kao neizbrisive epitete duha vremena.

Zato kada govorimo o 'pravljenju prostora iz mjesta' govorimo o biografiji mjesta koja će pružiti odgovore na pitanja poput: odakle potiču nacionalni mitovi i u kojoj su oni vezi s vodećom ideologijom rane republike; na kakvim se ritualima grade prve političke i društvene državne strukture te do koje mjere iste, trajno izmještajući irski subjekt, počivaju na srazu predindustrijske s kolonijalnom retorikom; kakvim se metaforama postiže afirmacija

⁶ Riječ je o trenutku kada de Certeau silazi sa 110. kata nekadašnjeg World Trade Centera ne bi se prošetao ulicama New Yorka, odnosno pratio korake stanovnika koji se njime koriste u svakodnevnome životu, „niti kao autor, niti kao promatrač“ već kao pješak koji svojom vlastitom praksom osvaja grad, neovisno o normativnim odrednicama karata ili urbanističkih planova (1984, 117).

kulturnih vrijednosti; kojih su nijansi lokalne kolonijalne boje i koji postkolonijalni motivi nose njihov premaz; postoji li unutarnja dijagnoza stanja, kao posljedica dinamičnog međudjelovanja pisca s društvom, koje je možda baš i zbog kolonijalne prošlosti, u gotovo trajnoj tranziciji, odnosno nudi li re-konfiguracija narativne kartografije, do koje dijelom dolazi u XXI. stoljeću, ili revidirana teorija neovisnosti kao društveno-prostorne prakse, mogućnost da se, pa i u apstraktnom smislu, jednom zauvijek „nađe svoje mjesto pod suncem“; da li se subverzivnošću i marginalnošću subjekta postiže razlikovna nacionalna tradicija i po kojoj se osnove razvija kritika dominantne kulture; te naposljetku, gdje se sve nalaze nerazdvojive proturječnosti koje već više od jednoga stoljeća zrcale irsku kulturu u svoj njezinoj složenosti.

2. IRSKI STUDIJI I POSTKOLONIJALNA TEORIJA - PREMA IRSKOM MODELU POSTKOLONIJALNE KRITIKE

Od samoga osnutka irskih studija, tridesetih godina prošloga stoljeća, teme vezane uz sukob, napose uz irski kolonijalni status, nalaze se u samom središtu zanimanja kritičara (Irish Forum Florence 2006, 1-2), no do tzv. postkolonijalnog zaokreta⁷ dolazi krajem osamdesetih godina kada se irski studiji počinju razvijati i institucionalno. Osim što je općenito riječ o razdoblju kada dolazi do novih intelektualnih strujanja, iznjedrenih poststrukturalističkim idejama kao vidom dokinuća premisa na kojima je dotada počivalo cjelokupno zapadno društvo, postkolonijalizam, i kao forma kritike i kao eksplanatorna teorija, nailazi na plodno tlo i uslijed povijesno-društvenih okolnosti u kojima se Irska tada zatekla. U društveno gospodarskom smislu vrijeme je to financijske krize, egzodusa stanovništva i odljeva mozгова, a u političkom velikih previranja prouzročenih gubitkom teritorija 1985. g., kada se Republika Irska konačno odrekla svih aspiracija prema otrgnutomu dijelu otoka, koji se pak sam⁸ u tome trenutku nalazi na rubu građanskog rata.

⁷ Eoin Flannery, teoretičarka koja je među prvima primijenila postkolonijalnu kritiku na Irsku, govori o „irskoj franšizi postkolonijalnih studija“ te tvrdi da je njezin aparatus, unatoč brojnim manjkavostima, ponudio instrumentarij koji je samo unaprijedio mehanizme propitivanja irske kulture (2007, 5), iznjedrivši bogat i heterogen korpus kritike u djelima Seamusa Deanea, Declana Kiberda, Luka Gibbonsa, Angele Bourke, Davida Lloyda, Shauna Richardsa, Davida Cairnsa, Lyn Innes, Kevina Whelana, Tadhga Foleyja, Margaret Kelleher, Seana Rydera, Elizabeth Butler Cullingford, Lionela Pilkingtona, Gerryja Smytha, Claire Connolly, Colina Grahama, Emer Nolan i Joea Clearyja (2006, 1). S druge strane, irski povjesničar umjetnosti Mick Wilson govori o hegemoniji postkolonijalne kritike kojoj se kao traženoj valuti na akademskom tržištu, dopušta da 'zaposjedne' jednu disciplinu za drugom, pa se u okviru irskih studija irskost tematizira po cijenu estetske vrijednosti djela (2005, 536-539). Unatoč tome što ne dijeli njegov skepticizam, i Eoin Flannery, međutim, smatra da je „upitno bi li irski studiji kao međunarodna akademska i kritička disciplina bili sila kakvom su nedvojbeno postali da nije bilo zamaha irske modulacije postkolonijalnih studija“ (2006, 1).

⁸ I Cleary u zborniku *Ireland and Postcolonial Theory* spominje događaje u Sjevernoj Irskoj kada nabraja ključne trenutke za preobrazbu irskog gospodarstva s obzirom na kolonijalni i postkolonijalni diskurs (2003, 30), a slično smatra i Seamus Deane koji u uvodu knjizi *Nationalism, Colonialism, and Literature* (vjerojatno najpoznatijem pamfletu u izdanju *Field Day*, budući da sadrži eseje Terryja Eagletona, Fredrica Jamesona i Edwarda Saida) piše: "Naša analiza stanja u Sjevernoj Irskoj polazi od uvjerenja da je prije svega riječ o kolonijalnoj krizi" (1990, 17). Ipak, ovdje je vjerojatno uputno naglasiti da je pitanje Sjeverne Irske toliko

2.1. Proboj postkolonijalnih studija u područje izučavanja irske književnosti i kulture

Joe Cleary navodi pojavu ansambla *Field Day Theatre Company*⁹ i njihovo postavljanje komada *Translations* Briana Friela kao „konstitutivni trenutak“ za proboj postkolonijalne kritike u irske studije¹⁰. Riječ je o komadu o Irskoj u devetnaestome stoljeću i britanskoj politici koja je dovela do „imaginacijske apropijacije teritorija“, to jest temama „koje su kasnije postale ključnima za irske postkolonijalne studije“ (Cleary 2007, 14). I mada skupina *Field Day Theatre Company* nije objavila službeni umjetnički manifest, namjera im je bila stvoriti 'petu oblast' koja bi nadišla polariziranu stvarnost političke scene u ondašnjoj Irskoj. Termin 'peta oblast' (budući da se Irska administrativno sastoji od njih četiri) skovali su urednici časopisa *The Crane Bag* ne bi li označili imaginarni kulturni prostor za novi

složeno i specifično da nam opseg ovoga rada nije dopustio da se pozabavimo i njime unatoč tome što ga kratka priča stalno iznova tematizira. Uzmemo li, na primjer, žene kao tek jednu skupinu podređenih koju smo u disertaciji izdvojili, uviđamo da one na sjeveru nikada nisu bile ni približno isključene iz svijeta rada kao u Republici jer ih se kontinuirano zapošljavalo u tekstilnoj industriji. Isto tako, većinu sjevernoirskih protestanata ne čine Englezi nego pak Škoti i Velšani, što samo još jedanput upućuje na to da je prostorna dinamika toga po veličini tako malenoga dijela Zelenog otoka pod utjecajem drukčijih društvenih silnica od onih koje su nama u središtu zanimanja.

⁹ Zanimljivo je i da je ansambl nastao u Derryju, drugom najvećem gradu u Sjevernoj Irskoj, koji je zbog svoje smještenosti uz samu granicu s Republikom bio jednim od ključnih mjesta za nastanak takozvanih Nereda u Sj. Irskoj. S obzirom na temu ovoga doktorskoga rada, zanimljiva je i njegova zapadnost, odnosno odnos s Belfastom smještenim na sjeveroistoku zemlje, u smislu simbola starog povijesnog sraza između urbaniziranog istoka i ruralnog, romantiziranog zapada.

¹⁰ „Premda se razvoj irskih postkolonijalnih studija često pripisuje književnim i kulturalnim kritičarima, Joe Cleary ima pravo kada naglašava da 'su se radovi koji su se pojavili osamdesetih godina prošloga stoljeća nadovezali na postojeću teoriju i presjekli je s drugim intelektualnim strujama. Preciznije, historiografske inicijative i istraživanja Davida Beersa-Quinna i Nicholasa Cannyja pozicionirala su irsku kolonijalnu povijest u okvir onoga što je postalo poznato kao 'Atlantska povijest'. Isto tako, rad Raymonda Crottyja i Jima MacLaughlina na temu gospodarske povijesti Irske oslanjao se na međunarodne teorije ovisnosti. Crottyjeva teorija ovisnog razvoja povezala je irsku ekonomsku praksu s drugim postkolonijalnim društvima, da bi se ideje lateralne razmjene i komparabilnosti od tada proširile na kulturalni teorijski i etički diskurs i zadržale prijeporni karakter'. Spomenute struje u historiografiji i ekonomskoj misli, zajedno s daljnjim međunarodnim kritičkim utjecajima, doprinijele su heterogenosti irskih postkolonijalnih studija. Postkolonijalni studiji isprva su se pojavili ne bi li osporili dominaciju Novog kriticisma u književnoj kritici i obrazovanju u Irskoj, ali i kako bi ponudili kritiku čisto empirijskoj i depolitiziranoj historiografiji“ (Flannery 2007, 5).

ujedinjavajući diskurs. Pokušaji tematizacije kolonijalne prošlosti, kao na primjer onaj Seamusa Deanea u zbirci eseja o irskoj književnosti *Celtic Revivals* iz 1985. g., čine se nasumičnim, sve do pokretanja skupnine izdavačke djelatnosti usmjerene na akademsku zajednicu, s ciljem depolarizacije političke stvarnosti.

Premda su njihovi pamfleti irsku kulturu otpočetak „implicitno smještali u kolonijalni okvir“ (Cleary 2007, 14), vrhunac nastupa 1988. g. kada *Field Day* naručuje tekstove od Edwarda Saida, Fredrica Jamesona i Terryja Eagletona, koji su se svaki pojedinačno pozabavili „nekim aspektom moderne irske kulture u kontekstu kolonijalizma, imperijalizma i anti-kolonijalnog nacionalizma“ (Cleary 2007, 14). Iste godine izlazi i *Writing Ireland: Colonialism, Nationalism and Culture*, prema Clearyjevim riječima „prvi prošireni povijesni pregled irske književnosti koji se eksplicitno oslanja na širi međunarodni korpus postkolonijalne kulturne kritike nadahnute *Orijentalizmom* Edwarda Saida“ (2007, 15). Iako su kritičari od tada manje-više odbacili Saidov esej „Yeats and Decolonization“ kao simplificiranu formulaciju kolonijalnog iskustva jer Said smješta Irsku bok uz bok sa zemljama Trećeg svijeta, te uspoređuje Yeatsa s piscima i teoretičarima poput Fanona, Nerude i Achebea¹¹, homogenizirajući kolonijalno iskustvo i zanemarujući povijesnu i gospodarsku činjenicu da je Irska bila relativno bogatom članicom Prvog svijeta, odnosno da je na prijelazu iz devetnaestoga u dvadeseto stoljeće Irska bila relativno napredna zemlja, riječ je o tekstu koji ipak predstavlja ključni trenutak za proboj postkolonijalne teorije u irske studije.

U djelu *Outrageous Fortune* Joe Cleary Irsku u XIX. stoljeću opisuje kao mjesto s „neobično moderniziranom državnim strukturom (i samom produktom kolonijalne vlasti), visokom razinom pismenosti u usporedbi s drugim europskim zemljama, i Belfastom, kao petim industrijskim gradom Carstva. Ipak, unatoč tome, diljem otoka u cijelosti, gospodarstvo i radna snaga i dalje su bili pretežno ruralne, obrtničke i predindustrijske prirode“ (Cleary 2007, 86). Kada govori o tome da je Irska u ranome dvadesetom stoljeću „prolazila vlastitu verziju moderniteta“ (2012, 15), pozivajući se na Clearyja, Knežević ne misli samo na

¹¹ I u intervju za *Irish Times* Said uspoređuje Irsku s Južnom Afrikom i Indijom, zadivljen duhom otpora i kulturnom borbom, različitom od one palestinske, oružane, koju je uvijek oštro kritizirao (Whelan i Pollak 2007, 13-14). Na tragu toga, i Robert Young u djelu *Postcolonialism: An Historical Introduction* navodi da je Irska „...pružila model za najučinkovitiju kombinaciju strategija za buduću antikolonijalnu borbu izvan onih isključivo ovisnih o vojnome ustanku“ (2001, 302).

temeljnu razliku između tadašnjeg irskog društva i onih europskih kao posljedici novih zemljišnih zakona koji su u drugoj polovici devetnaestoga stoljeća pomeli do tada dominantnu aristokratsku klasu i zbog kojih je Irska ušla u modernitet, a da nije završila proces industrijalizacije. Knežević uz to spominje i razvijenu novinsku kulturu, borbu za prava katolika ili činjenicu da je Irska prije Engleske imala nacionalni školski sustav i jedinstveni katastar te je, uostalom, i iznjedrila tri paradigmatiska pisca visokog modernizma; Becketta, Yeatsa i Joycea.

2.2. Partikularnost Irske i metodološke zakučastosti

Kao što piše Leonard Orr, upravo je zemljopisna blizina Velikoj Britaniji razlog zbog kojega su brojni kritičari pokušali terminološki diferencirati irsko iskustvo od onoga na koje se postkolonijalna paradigma tradicionalno primjenjivala, poput Indijskog ili Afričkog, pa tako imamo čitav niz zbunjujućih naziva poput Majmudarove 'bijele kolonijalnosti' (za autore iz nacionalnih zajednica koje su europske ili europskih korijena, a kroz povijest su postojale u kolonijalnom uvjetima), Slemonovog 'Drugog svijeta' ili 'poluperiferije' (za teorijski prostor nastao unutar bjelačke doseljeničke kulture u Australiji, Novom Zelandu, Južnoj Africi i Kanadi) ili pak 'polukolonijalnosti' Dereka Attridgea i Marjorie Howes (za autore koje odlikuje kozmopolitska i višejezična graničnost te urbanost) (Orr 2008, 8-9). Uz to, osim što je u irskome slučaju riječ o iskustvu kolonizacije bijelih Europljana, specifičnost geopolitičkog položaja bitna je i zbog samog sudjelovanja Iraca u britanskom kolonijalnom projektu. Mary Jane Corbett zato tvrdi da se irska kolonijalna povijest ne može ispisivati u vidu jednostavne opreke između kolonizatora i koloniziranog jer su Irci sudjelovali u podjarmljenju drugih, međutim da to ne znači da se zato treba odreći interpretacijske perspektive koju postkolonijalna teorija diskursa i prikazivanja može ponuditi. „Umjesto toga, trebali bismo se zalagati za specifičnu i lokalnu analizu koja odgovara na brojne položaje unutar dane formacije“ (2000, 9). No kako spojiti „specifičnu i lokalnu analizu“ sa „sustavnošću u artikulaciji metodoloških načela“ (110), koju zaziva Knežević, ako se prostor primjene postkolonijalne teorije sve više širi¹², a osobitost pojedinačnog iskustva u naravi

¹² Dok su Ashcroft, Griffiths and Tiffin u djelu *The Empire Writes Back* (1989) napisali da se termin postkolonijalan odnosi " ...na pismo onih naroda koje je u prošlosti kolonizirala Velika Britanije ili druge europske sile poput Francuske, Portugala ili Španjolske" (1), gotovo deset godina poslije, Ania Loomba je u svojoj knjizi *Colonialism/Postcolonialism* napisala da se termin kolonijalizam ne odnosi samo na ekspanziju

isključuje promišljeno i uopćeno znanje utemeljeno u zakonitostima neke pojave, kakvo zahtjeva teorija?

Kada govori o činjenici da postkolonijalna teorija nije pokazala zanimanje za različite vrste imperijalizma (108), Knežević, slično kao i njegovi prethodnici, poglavito već spominjani Mick Wilson ili Colin Graham, predlaže „razvoj analitičke perspektive koja bi uzela u obzir specifičnosti unutarnjeg imperijalizma u Europi, osobito susjednog imperijalizma“ (107), i koja bi bila kadra ispisivati historiografiju „priznavanjem iskustva periferijalnosti, a da se pritom ne esencijalizira u determinističke nacionalne naracije“ (109). S druge strane, doduše petnaestak godina ranije, Tani Barlow i dr. zazirući od termina imperijalizam kao vida strane vladavine s neizravnim mehanizmom kontrole, inzistirali su da se u kineskom slučaju počne govoriti o kolonijalizmu, ne bi li se stavio naglasak upravo na diskurs i njegove kulturne i identitetne implikacije (Barlow 1997, 9-10), s time da u kineskoj praksi termin polu-kolonijalnost zapravo označava iskustvo zemlje koja je uspjela sačuvati suverenitet velike većine svog teritorija. Ovaj primjer još jedanput potvrđuje da je središnji problem postkolonijalne kritike, kao onaj „koji doprinosi neuspjehu tog diskursa da uvjerljivo ustanovi svoju vrstu historiografije“ (Knežević 2012, 137) i onaj koji se odnosi na pitanje primjene modela *primjerenog* lokalnoj historiografiji¹³.

Drugim riječima, ako je, općenito gledajući, da bi se „moderno supostojanje kapitalizma i imperijalizma od šesnaestog stoljeća“ sagledalo „kao dio složenih povijesnih procesa, u okviru kojih se gospodarske povijesti imperijalizama ne mogu svesti samo na kapitalizam, isto kao što se političke povijesti kapitalizma ne mogu svesti samo na

europskih sila u Aziju, Afriku ili Amerike od XVI. stoljeća nadalje već da je riječ o veoma raširenoj pojavi ljudske povijesti koja se ponavlja pa Loomba spominje Rimsko Carstvo, Mongole pod Džingis-kanom, Asteke itd. (1998, 2) Pojmom postkolonijalnost danas više ne obuhvaćamo samo pale žrtve imperijalističkih projekata koji su se preko mora odmaknuli od europskoga kontinenta (što je očito bio kriterij po kojem su se ravnali Ashcroft, Griffiths i Tiffin) pa tako postoji čitav niz duboko različitih iskustava kako kolonizatora tako i koloniziranih i kao što je naglasio i Vladimir Biti, raznolikost kolonijalnih iskustava doista onemogućuje jedinstvenu metodologiju (2000, 390).

¹³ Ovdje vjerojatno ne bi bilo uzgred napomenuti da se i Stephen Slemon u svome tekstu „The Scramble for Post-Colonialism“ iz 1994. g. zalaže za veću toleranciju prema metodološkim različitostima unutar postkolonijalnih studija jer je homogenost u području koje izučava duboko različite oblike i funkcije kolonijalnog projekta i odgovora na njega po njemu moguća samo ako se predmetu proučavanja pristupi ahistorijski (51).

imperijalizam“ (129), onda to znači da je pojedinačna analiza *conditio sine qua non* za shvaćanje postkolonijalne metodologije kao eksplanatorne teorije sa svim njezinim formalnim i sadržajnim implikacijama. Polazeći od pretpostavke da književni prostori imaju udjela u društvenoj proizvodnji prostora koji se svojim relacijskim nabojem postavljaju kao reprezentacijski fenomen vrijedan kritičkog zanimanja, postkolonijalnu paradigmu kao eksplanatornu teoriju nudimo kao doprinos kako kulturološkom, tako i historiografskom poimanju nacije. Još jedno vrijedno Kneževićovo opažanje odnosi se na činjenicu da postkolonijalni kritičari rijetko govore o tome bi li postkolonijalne studije trebalo shvatiti kao kritiku, alternativu, zamjenu ili dopunu historiografiji, dok ih Chakrabarty i Lloyd primjenjuju gotovo isključivo u kulturološkom smislu (118). Ipak, Lloydovo djelo *Irish Culture and Colonial Modernity 1800-2000*, koje navodimo kao jedno od teorijskih uzora za istraživanje predstavljeno u radu, kao što mu uostalom kaže i sam naslov, jest kulturološka analiza, ali sa snažnim uporištem u povijesnim činjenicama, od Velike gladi do Nereda u Sj. Irskoj i vezanih štrajkova glađu. Već smo prethodno napomenuli da nam opseg rada nije dopustio da se pozabavimo i sjeverno irskim pitanjem, ali zato u dijelu o ženskim glasovima, na primjer, uvelike problematiziramo posljedice ustavnih promjena na povijest Irkinja, od osnutka irske države do danas. Riječ je o strani Lloydova rada koju hvali i Knežević, te koja predstavlja doprinos rasvjetljavanju društvenih i političkih problema koji nisu nestali irskim osamostaljenjem (122). Uz to, kako navodi i Stipe Grgas, „postkolonijalni model nudi najdjelotvorniji način da irsku povijest, kulturu i književnost, odvojimo i pogledamo kao zasebni predmet... u onome što kao britansko – bolje reći englesko – homogenizira razlike i supsumira ono što se neprestance otimlje 'kritičkom unionizmu“ (1998, 102).

Ipak, to što se o iskustvu imperijalizma ili kolonijalizma u Irskoj ne može utemeljeno govoriti, a da se ne govori o tome kako se povijest upisala u prostor i postala dijelom kulturnog slikovlja koje bilježi književnost ne znači da bi se isto nužno pokazalo i drugdje¹⁴. U nastojanju da izbjegnemo bilo koji vid kritičke izoliranosti i ostanu prijemčive za obogaćujuću razmjenu ideja s drugim kulturama i nacijama, i Caitriona Moloney i Helen Thompson zalažu

¹⁴ Kao što će biti i objašnjeno, iskustvo kolonizacije u Irskoj za posljedicu je imalo razvoj nacionalnog identiteta prema snažno prostornim koordinatama, što ne mora biti slučaj i drugdje, posebice ne prema istom, čak niti sličnom, obrascu. Općenito možemo govoriti tek o „mnogostrukosti postkolonijalnih diskursa, što također znači da nije uvjerljivo predlagati jedinstvenu verziju postkolonijalne teorije..., niti bi bilo lako pokazati da u osnovi čitavoga raspona postkolonijalnih teorija postoji prepoznatljiva verzija historicizma“ (Knežević, 2012, 121).

se za odnos „kritičke simbioze“, u kojem specifični irski diskursi ne diktiraju uvjete postkolonijalnoj kritici, ali niti ne dopuštaju da neki ogranak postkolonijalne tipologije, teorijski esencijalizira irske političke i kulturne prakse (2000, 5).

2.3. Prema irskom modelu postkolonijalne kritike

Nakon Velike gladi¹⁵, sredinom 19. stoljeća, u Irskoj dolazi do značajnih demografskih promjena (masovne emigracije i smrti velikog broja stanovništva), buđenja nacionalne svijesti i borbe za neovisnost koju Irska i postiže 1922.¹⁶ Početak 20. stoljeća stoga je ključno

¹⁵ U svjetlu teme doktorske disertacije koja irsku kratku prozu promatra u kontinuitetu, zanimljivo je i što je u intervjuu za časopis *Contemporary Literature* rekao pisac Joseph O'Connor. „Irska je zemlja u kojoj se o događajima koji su se davno dogodili govori kao da su se dogodili prošli tjedan. Lokalno stanovništvo pokazivalo nam je napuštena sela, grobove onih čije je živote odnijela Velika glad, srušene seoske kuće. Bilo je to kao da je krajolik tekst. Neki su ga čitali kroz prizmu nacionalizma ili anglofobije, a drugi kao pripovijest o lokalnoj tragediji“ (Estévez-Saá 2005, 163-164).

¹⁶ Donosimo kratak povijesni pregled. Od 1840-ih godina nadalje u Irskoj se razvija masovni pokret za neovisnost. 1842. osniva se radikalna grupa *Mlada Irska* (*Young Ireland*), koja se gasi nakon neuspjeha ustanka 1848. da bi se 1858. osnovala tajna organizacija *Fenijsko bratstvo* (*Fenian Brotherhood*) ili *Irsko republikansko bratstvo* (*Irish Republican Brotherhood*). Vlada britanskog premijera Williama E. Gladstonea ubrzo počinje provoditi zakone u korist Iraca ne bi li se smirila napetost koja se sve više osjeća u zraku. 1869. Anglikanskoj crkvi ukida se status državne crkve, a 1870. izglasan je zakon kojim se ograničava samovolja zemljoposjednika u odnosu na zakupce (*Irish Land Act*) te se omogućava polagan prijelaz zemlje u njihovo vlasništvo. 1872. osnovana je *Liga za samoupravu* (*Home Rule League*), koja se 1877. preimenovala u *Irski zemaljski savez* (*Irish Land League*), prvu masovnu stranku u Irskoj, pod vodstvom Charlesa Stewarta Parnella, koja se bojkotom bori za daljnje reforme zemljoposjeda. *Mi sami* (irski: *Sinn Féin*) republikanski je pokret koji se od 1905. bori za potpuno neovisnu Irsku. Godine 1912. liberalna vlada britanskog premijera Herberta Henryja Asquitha predložila je treći put parlamentu *Zakon o samoupravi Irske*, koji je nakon dugog vijećanja i prihvaćen 1914. god., no uz zadržku njegove primjene do 1918. g. Rasprave o zakonu i njegovo usvajanje doveli su do zaoštavanja odnosa među katolicima i protestantima (protestantski *Ulsterski dobrovoljci* i katolički *Irski dobrovoljci*), koji su se počeli sukobljavati. Članovi Irskog republikanskog bratstva i organizacije *Mi sami* podigli su u Dublinu 23. travnja 1916. tzv. Uskršnji ustanak i proglasili Republiku Irsku. Ustanak je krvavo ugušila britanska vojska nakon šestodnevnog otpora da bi se u siječnju 1919. god. irski zastupnici u britanskom parlamentu i članovi organizacije *Mi sami* sastali u Dublinu i proglasili se *Irskom nacionalnom skupštinom*, koja proglašava neovisnost i ustrojava vladu na čelu s Eamonom de Valerom. Proglašenju neovisnosti uslijedio je anglo-irski rat do primirja 23. prosinca 1920., kada je Britanski parlament donio novi *Zakon o Irskoj upravi* (*Government of Ireland Act*), kojim je od Irske odcjepljeno šest sjevernih grofovija s protestantskom većinom

razdoblje za konstrukciju irskog nacionalnog identiteta, napose s obzirom na kolonijalnu povijest (za koju možemo reći da počinje u XVI. stoljeću kada kralj Henrik VII. ograničava ovlasti Irskog parlamenta). Velika glad često se navodi kao jedan od najdramatičnijih događaja u modernoj irskoj povijesti, a sjećanje na nju i danas utječe na ideološke boje gotovo svih rasprava o nacionalnoj povijesti i identitetu.

Irski nacionalisti smatraju da su je skrivili Britanci, koji ne samo da nisu sanirali štetu nego su je po njima iskoristili u svoje svrhe, jer dok se izvoz hrane iz Irske u Englesku i dalje neometano odvijao, domaća prehrana ovisila je isključivo o poljoprivredi, budući da su lov i izlov ribe bili zakonom zabranjeni. S druge strane, britanski lojalisti govore o nerazvijenim društvenim i gospodarskim strukturama koje su se jednostavno urušile pošto je bolest uništila više od trećine usjeva krumpira, do tada primarne namirnice u irskoj prehrani¹⁷. Kao što to navodi R. D. C. Black u svome djelu *Economic Thought and the Irish Question*, istraživanja o odgovornosti britanske administracije za Veliku glad sve snažnije potvrđuju da je događaj više bio nepredvidiva nego neizbježna okolnost (Ó Gráda 1995, 178-193). I knjiga *Ireland and Postcolonial Theory – was Ireland a Colony?* kreće od pretpostavke da je Velika glad¹⁸ prije svega katastrofa prouzročena kolonijalnim sustavom i britanskom *laissez-faire* politikom prema Irskoj, veleposjedništvom te umjetnim sistemom zakupa zemlje.

Uzmemo li Veliku glad kao jedno od ključnih ishodišta za promišljanje postkolonijalne kritike u irskom kontekstu, prostorna paradigma nameće se sama po sebi. Da pojasnimo, za

objedinjenih pod nazivom Sjeverna Irsko, dok preostali dio dobiva status dominiona. Takvo rješenje nevoljko je prihvatila Irsko narodna skupština u srpnju 1921. te je 1922. osnovana Irsko slobodna država (*Irish Free State*) s autonomnom vladom. (*Opća i nacionalna enciklopedija* 142, 143)

¹⁷ Roman Nuale O'Faolain *My Dream of You* ili *Zvijezda mora* Josepha O'Connora tematizacijom povijesnih događaja naglašavaju manjkavost povijesnih izvora ili pristranost lokalnog folklora na obje strane. Oba romana jasno predlažu da je irsko povijest, kao i čitava plejada likova koja je kroz nju protutnjila, mnogo složenija od ideološki obojenih narativa dva suprotna tabora. Zanimljivo je, međutim, da književnost u Irskoj počinje relativno kasno pobijati jednolične prikaze povijesti. Izuzmemo knjigu Jane Urquhart *Away* iz 1993., do povećanog zanimanja za prikaz Velike gladi dolazi tek u XXI. stoljeću. Uz dva prethodno spomenuta romana, u prvome desetljeću XXI. stoljeća izlazi i *After Image* Helen Humphrey ili *The Law of Dreams* Petera Behrensa.

¹⁸ Kada govori o porastu zanimanja za Veliku glad u raznim disciplinama, koja se poklopila upravo s njezinom 150. obljetnicom, teoretičarka Christine Kinealy, među povjesničarima, geografima, folkloristima, demografima, lingvistima pa i političkim aktivistima, naglašava upravo rad specijalista za Treći svijet (Kinealy 1999, 151, 250).

Davida Lloyda upravo je krumpir simbol irskog otpora kapitalizmu jer je on „podupirao, kao što su i oni njega podupirali, prostore oralne kulture¹⁹, izdržljive alternative procesima kapitalističke racionalizacije usmjerene izvlaštenju i organizaciji posjeda kroz ograđivanje i okrupnjivanje zemlje“ (2011, 8). Velika glad, kao i popratno masovno iseljavanje, za Lloyd su uvjetovani političkom ekonomijom utemeljenom u engleskom modelu klasne raslojenosti (na veleposjednike, voditelje gospodarstva i radnički proletarijat) i usmjerenom na razvoj kapitalističke poljoprivrede zapriječene uzgojem i potrošnjom krumpira.

„Pšenica je tražila specifičnu razdiobu rada i prostora: ekstenzivan uzgoj, podjelu proizvodnje među poljoprivrednim radnicima, voditelje gospodarstva, trgovačke punktove za njezinu prodaju, mlinare i pekare, te u konačnici, i industrijsku radnu snagu u gradovima u kojima je tu istu pšenicu trebalo konzumirati u njezinome krajnjem obliku, kao pšenični kruh. To je podrazumijevalo prometnu mrežu, preradu i skladištenje, centralizaciju i distribuciju, podjelu na grad i selo... Skroman krumpir, s druge strane, opirao se prijevozu i dugom skladištenju jer je bio pretežak i prevlažan. Nije ga se moglo prerađivati nego ga se jelo ondje gdje ga se i uzgajilo, lokalno“ (7).

Navodeći citate iz Lloydovih tekstova s kraja prošloga i početka ovoga stoljeća (*Anomalous States* iz 1993., *Ireland After History* iz 1999. te *Irish Times. Temporalities of Modernity* iz 2008.), Knežević tvrdi da Lloyd, i njemu bliski postkolonijalni kritičari, izjednačavaju modernitet prvo s kapitalizmom, a potom s imperijalizmom, a da pritom sam pojam modernizacije uzimaju isključivo u smislu ekonomskih ideologija nakon Drugoga svjetskog rata, u okviru kojih se kapitalizam izjednačava s modernizacijom. Za Kneževića se kapitalizam ne može uzeti kao uređenje kojim je Britanski imperijalizam pokušao vladati Irskom u devetnaestom stoljeću niti da ga se može shvatiti kao oblik moderniteta koji su uveli Britanci. Uz to, dodaje, modernitet je za Lloyd „način na koji se povijest oblikovala kroz međudjelovanje određenih uvjerenja, silnica i interesa“, s time da analiza načina na koji je taj modernitet nastao, kod njega izostaje (125). U nešto novijem tekstu, čije dijelove donosimo u ovom prikazu, Lloyd međutim govori i o prostornoj razdiobi zemlje poslije Velike gladi kao „duševnoj i katastarskoj karti“ irske preobrazbe, to jest, upravo kao o događajima koji su iznjedrili modernitet u Irskoj.

¹⁹ Iz teksta koji slijedi bit će jasno zašto Lloydov termin „oral culture“ ne prevodimo kao usmena kultura nego zadržavamo riječ oralna.

Segmentacija zemlje na zasebne parcele, udaljavanje nekadašnjih zajednica i pretvaranje istih u izolirane posjede, katastrofalan gubitak stanovništva uslijed Velike gladi, iseljavanje i bolesti u osnovi su melankolične tišine krajobraza XIX. stoljeća. Procesi ograđivanja i stroge parcelizacije prostora popratili su i djelomično postignut rascjep irske psihe: upisivanje sjećanja na Veliku glad, ušutkavanje neuračunljive gubice i njezino discipliniranje, nestanak praksi poput bdijenja i naricanja, kao pokazatelji manje pristojne društvenosti, spojili su se s novim osjećajem melankolije posjedovanja i vlasništva. Kao što to kaže Kevin Wheelan, 'Holokaustom Velike gladi u Irsku se dušu uvukla određena količina olova' (73).

Lloyd se tu, naime, poziva na Sir Williama Wildea, cijenjenog publicista i oca Oscara Wildea, koji je Veliku glad shvaćao kao društvenu traumu čije su dugove trebale iskupiti moderne vladine institucije, obrazovni sustav i strogo odijeljene sfere rekreacije i rada. Za Lloyda je Wilde momentalno uvidio načine na koje modernitet stvara i iskorištava povijesne katastrofe za uništenje starih oblika društva i nametanje mu novih pravaca (75). S obzirom na tekst koji slijedi, zanimljivo je da Wilde, kao autor za Irsku važnih djela o arheologiji i folkloru, takvu dijagnozu (po struci je bio liječnik) donosi u devetnaestome stoljeću kada raste svijest o potrebi za dokumentiranjem kultura pred nestajanjem, i to napose kao jedna od posljedica kolonijalizma (Gruber 1970, 1290). Lloyd tako zapravo govori o novoj fizičkoj ekonomiji, „novoj specijalnosti za irsko tijelo“, budući da je politički projekt oslonjen na kulturološku i gospodarsku preobrazbu društva zahtijevao reorganizaciju irskog prostora i discipliniranje irske gubice (59).

Ako se prvo dijelom na zemlji dogodilo Velikom gladi, onda je grozomorna tišina kao kulturalna posljedica te katastrofe bila itekako prikladna metafora za uništenje irske oralne kulture i društvenih prostora koji su je podupirali. Višeznačno, pokretljivo i opasno naricanje zamijenio je jednoznačan, fatalistički i nedvojbeno dokinut jauk. Zone novoga tijela za irski razvoj bile su duboko preuređene ne bi li preobrazile tijelo kao sinkronu pozornicu bliskih i promjenjivih afekata u disciplinirano tijelo, priučeno razlikovanju prostora na javni i privatni, racionalni i emocionalni, doličan i nedoličan. To je uključivalo, kao što je to napomenuo Seamus Deane, 'pokušaj da se kontrolira neobična tjelesna ekonomija u kojoj su hrana, piće, govori i pjesma intimno povezani. (Ibid.)

U skladu s time, Lloyd, na primjer, irsku sklonost piću promatra kao veoma složen stereotip koji je, kako se pokazalo, svoju prvotnu negativnost uspjelo „preobraziti u pozitivan grupni identitet“ zato što je konzumacija alkohola kao svakodnevna praksa ukorijenjena u afektivnom životu subjekta podjarmljena drukčijoj logici od disciplinske prirode moderniteta

(87). Problem u takvoj argumentaciji, niti najmanje rijetkoj u postkolonijalnim tumačenjima kulture, da malo slobodnije parafraziramo dragocjena opažanja Borislava Kneževića, doista jest u tome što takvo poimanje irske povijesti, temeljeno na opreci između moderniteta poistovjećenog s britanskim imperijalizmom, i tradicije poistovjećene s oblicima otpora tom modernitetu, legitimira svaku reziduu prošlosti prije njegove pojave, kao preživjeli oblik autentične nacionalne biti oprečne dominantnoj klimi nakon nje. Knežević tu pronicavo postavlja pitanje o tome je li bilo kakav vid rezidualnog otpora modernitetu društveno poželjan i produktivan, to jest ako nije, koji je to točno društveni ili intelektualni arbitar koji bi to uopće i mogao utvrditi (130, 131).

Uz to, ovaj je problem nadalje usko povezan s onim što detaljnije razmatramo u poglavlju Prostor u postkolonijalnom čitanju irske kratke priče. Ondje, naime, navodimo da se, ako nacije država nastalih u ozračju antikolonijalne borbe shvatimo kao konstrukt diskurzivnih sila koje kulturu nastoje ukalupiti prema ideji jedinstvenoga kulturnog prostora, zanemarujući njezinu inherentnu heterogenost, moramo zapitati odakle se sve javljaju oni marginalni, nečujni glasovi koji službenu povijest, baš iz gore navedenih razloga, ne zanimaju. Gdje je to irsko „subalterno“, da citiramo Gayatri Spivak, koje objedinjuje sve one na rubu službene povijesti, sve one diskurzivno uvjetovane, a povijesno podčinjene, iskorištavane i obespravljenе nijeme subjekte koji su uslijed svoje heterogene autentičnosti neosviješteno i nekoordinirano stvarali neosmišljene i neorganizirane 'pokrete' otpora kao vidove različitih prostornih kulturnih praksi? Praveći razliku između pristupa koji propituje i onoga koji rekonstruira, Knežević se, tu naime, ponovno posve opravdano, pita po kojem će kriteriju postkolonijalni kritičar odlučiti čiju to malenu povijest, koju je ona velika, službena zanemarila, treba i može u svom izboru uopće zastupati (126). Navođenjem Lloydova položaja kao srodnoga našem, mi bismo, problem s postkolonijalnim čitanjem književnoga teksta postavili nešto drukčije i zapitali se da li horizontalnost naše početne ideje, koja počiva na pretpostavci da je upravo pripovijest ta malena povijest, može osigurati da po cijenu *zašto* ne zanemarimo *kako* koje nam jedino može omogućiti da iščitamo povijest nastanka jednog nacionalnog identiteta s obzirom na postkolonijalnu dinamiku.

Da pojasnimo. U nastojanju da prikazivanje u odabranim kratkim pričama ne svedemo na homogenizirani zajednički nazivnik, i tako, pa makar i nehotično, zaniječemo složenost književnog teksta koja nas i poziva na interpretaciju, pokušali smo svoj pogled uprti u drugu stranu od one zanimljive kulturnom antropologu. Drugim riječima, namjera nam je bila

tekstom 'uhvatiti'²⁰ one kulturne prakse, koje su se usprkos svojim mijenama kroz vrijeme, održale kao trajno upisane u dijeljeni zemljopisni, da ne kažemo nacionalni, prostor. Naš položaj 'antropologa u jazu', da ga tako pomalo autoironično nazovemo, koji za cilj ima bilježiti kulturu u opstajanju, ali i postajanju (napose u slučaju ženske povijesti)²¹, izokrenuta je verzija onoga koji vrši spasiteljsku antropologiju usmjerenu na „dokumentiranje kultura ili institucija u nestajanju” (Barnard i Spencer 2010, 782), a koja je stara koliko je star i poriv za dokumentiranjem, to jest moderna antropologija (Malinowski na primjer svoje *Argonaute* otvara upravo zabrinutošću zbog nestajanja autohtonih kultura).

O mogućem nestanku predmeta proučavanja govorilo se i krajem 70-ih godina prošloga stoljeća u časopisu *Journal of Folklore Institute* u vidu odmaka od „spasiteljske folkloristike“, i to u smislu opasnosti svojstvene širenju područja zanimanja folklorista na suvremene folklorne prakse, konkretnije opasnosti mistifikacije i pretvaranja života svake skupine u žito za folkloristički mlin (Keil 1979, 209). Ako je, međutim, kratka priča u svojoj naravi anatomija svakodnevnice, onda je to ona svakodnevica koja je nedvojbeno ključna za naš fenomenološki pristup. Ona je na neki način odredila i organizaciju samoga rada, s primarnom literaturom podijeljenom s obzirom na četiri različite skupine obespravljenih. Sagledaju li se ta četiri područja kao cjelina, sadržajno se naglašava fenomenološka komponenta kao jedan od krajnjih ciljeva disertacije. Drugim riječima, kao što je Joyce u *Dablincima* ocrtao putanju ljudskog sazrijevanja, od djetinjstva i adolescencije do zreloga života, tako smo i mi putem rekurentnih provodnih motiva pokušali pratiti mijene u

²⁰ Riječ je, dakako, o žudnji koja proizlazi iz toga što nas književni tekst kao čitatelje ne može zadovoljiti zaustavljanjem na njegovim formalnim obilježjima. On za nas mora nešto značiti i ne posustajemo dok ga ne razgrnemo kao veo koji istodobno skriva i razotkriva tu značenjsku srž. Postkolonijalno čitanje, koje podrazumijeva zadani instrumentarij, u naslovu disertacije nismo zamislili kao postupak kojim bismo unaprijed znali što ćemo u kratkoj priči naći. S obzirom na prirodu našeg teksta kao doktorske disertacija namjera je bila pokušati se 'obračunati' s nekima od slijepih pjega postkolonijalne teorije kao metodologije pristupa tekstu, a to, nadamo se, umanjuje naš neizbježan krmen, onaj koji proizlazi iz činjenice da time svejedno ne možemo umaći uspostavi pogleda na irski krajobraz iz povišenoga/povlaštenog položaja vlastite 'fotelje', a koji je bez daljnega blizak pogledu „muškog subjekta europskog krajobraznog diskursa – onog čiji imperijalni pogled pasivno gleda i posjeduje... pokušava osigurati vlastitu nevinost dok u isto vrijeme potvrđuje europsku hegemoniju” (Pratt 1992, 7).

²¹ Pristup je to koji bi trebao osigurati drukčiju analizu od one koja kolonijalno društvo interpretira kroz „prizmu esencijalizirajućeg nativizma ili pak totalizirajućeg pogleda na (europski) imperijalizam“ (Knežević 2011, 114).

(samo)predstavljanju, i to ne samo kao smjerokaze za čitanje nacionalne književnosti (u nastajanju, a i šire) nego gotovo i kao naputke za razumijevanje irske kulture općenito. Kratka priča, kao reprezentativan žanr za glas obespravljenih, u tom se pokazala osobito svrsishodnom jer je riječ o žanru za koji postavljamo tezu da se nalazi u srži (nastanka) irskog nacionalnog identiteta. Tako smo uostalom već i najavili na početku ovoga poglavlja kada smo istaknuli Saidov sud o irskoj anticolonijalnoj borbi kao obliku kulturnog djelovanja u težnji za osamostaljenjem, a detaljnije se time bavimo na stranicama koje slijede.

3. TO CATCH A LEPRECHAUN - KRATKA PRIČA KAO EMANCIPACIJSKI ŽANR U POSTKOLONIJALNOM ČITANJU IRSKE KNJIŽEVNOSTI

Vladimir Biti opisuje žanr kao „pojam koji ima dugu tradiciju u povijesti zapadnoeuropske poetike i estetike“ (2000, 591), no unatoč dugoj tradiciji izučavanja žanra, genologija je uvijek „opetovano suočena sa zadaćom da objasni povijesni položaj uvedena pojmovlja, njegov logički status i argumentacijski sklop u kojem se pojavljuje“ (592).

To znači da se u proces *unutarnjeg* razgraničavanja generičkih kategorija naposljetku uvlače i one vanjske kategorije koje su bile uvedene da postave njegov okvir, odnosno da pogon generičke diferencijacije tako neprestano preiscrtava granicu između svojega *vani* i svojega *unutra*. (Ibid.)

Biti nadalje govori o „dinamičnoj koncepciji pomičnih nizova“, koju razvija Tynjanov, „čime se dalekosežno revidira predodžba kako o odnosu među generičkim kriterijima tako i odnosu među samim žanrovima“, i pri čemu se „konfiguracija žanrovskog sustava mijenja kroz evoluciju tako što se zanemareni, izvanknjiževni žanrovi iz rubnih zona probijaju prema centru zauzimajući položaj književne dominante“ (Ibid.)

Tako se novi žanrovi često kristaliziraju u slijedu prekodiranja obilježja onih starih. Jedan isti žanr može u različitim sustavima isturiti u prvi plan različita svoja obilježja (iskazni modus, opseg, temu, ugođaj, autorski stav prema čitatelju, profil likova, prikazani svijet, kompoziciju stil itd.) i tako se prikazati u novom svjetlu. (Ibid.)

Drugim riječima, ako se „žanrovi očituju kao složeni, povijesni, ideologijski i politički konstrukti, sedimenti hrvanja sa suparničkim formama oko autoriteta nadzora nad semiozom“ (594), postkolonijalno čitanje irskog iskustva, po uzoru na Guillénovu teoriju kontražanra²²,

²² U poglavlju *Literature Among Discourses*, Claudio Guillén govori o ranom modernom pikarskom romanu kao o primjeru kontražanra, anti-ljubavnom romanu, jer su nejunačke pustolovine osobe plebejskog podrijetla poslužile kao negativni prikaz viteškog junaka i njegovih borbenih postignuća. Ovakva inverzija junačkih vrijednosti, dakako, nije ograničena samo na pikarski roman već postoji i bogat korpus anti-junačke europske poezije i drame u XVI. i XVII. st., koja se poslužila epikom kao kontražanrom (1971).

gotovo neizbježno nameće razmatranje emancipacijske prirode kratke priče u odnosu na hegemonijska obilježja (britanskog) romana. U skladu s time uostalom, naoko je poznata i tvrdnja Edwarda Saida da se roman XIX. stoljeća može čitati kao dio imperijalističke strukture kojom se koloniziranom narodu nastoji pripojiti fiksni identitet (Said 1993, 82).

3.1. Žanr – kontra-žanr i književnost otpora

Izučavanje kratke priče gotovo je tradicionalno vezano uz nemogućnost da je se definira pa tako, na primjer, Ian Reid prvo poglavlje svoje knjige *The Short Story* naslovljava „Problem definiranja“, isto kao što i mnogi drugi teoretičari govore o njezinoj „mnogostranoj prirodi“, zbog koje se kao njezina jedina stalna osobina uzima tek “postizanje narativne svrhe unutar relativno malenoga prostora” (Shaw 1983, 21). Polazeći od pretpostavke da „nijedan tekst nazvan 'romanom',... nema značajke koje će identificirati sve tekstove unutar razreda“ (Biti 2000, 593), rasprava koja slijedi nije pokušaj definicije kratke priče nego analiza razloga zbog kojih u irskome kontekstu ona funkcionira kao sinegdoha za književnost otpora. I premda se kritičarka Susan Lohafer u svojim novijim razmatranjima obušila na one koji privilegiraju društvenu važnost kratke priče i tako zapravo nameću različite ideološke okvire (2003, 92), sagledati žanr kao kulturni konstrukt u ovome slučaju znači otvoriti pitanje koje je vrlo važno za postkolonijalno čitanje, a to je ono o prirodi književnosti otpora.

Prvi koji je kratku priču promatrao kao relevantnu književnu formu je Edgar Allan Poe koji je definira s obzirom na stil, kratkoću i status. I premda je Poeov doprinos udario temelje izučavanju žanra, kasniji teoretičari odbacuju definiciju u kojoj se govori o ograničenom pogledu na svijet i plošnim likovima te kratku priču opisuju kao žanr koji, u svojoj težnji da izrekne neizrecivo i uspostavi odnos s domenom izvan ljudske sposobnosti razumijevanja, nudi tek isječak iz života; uvid, a ne uvod, razradu i razrješenje. Riječ je o ekonomičnoj formi koja, kao i poezija, očučuje stvarnost. Za nju je važna i najmanja nijansa u izričaju jer poetsku istinu nije moguće izdvojiti od načina na koji se ona iskazuje, od kompozicije uvjetovane brojnošću i bogatstvom motiva, u kojoj se lik razrađuje onoliko koliko to iziskuje pripovjedni prostor. Kratka priča u načelu nema junaka nego je u središtu lik ograničen društvenim okolnostima pa je agon u pravilu izmješten (pojedinaac protiv pojedinca, protiv društva, protiv prirode ili okoline, protiv sebe). Budući da je među glavnim osobinama te vrste nedorečenost, neizrečenost i nedovršenost, ona ne zahtjeva samo visoku motiviranost svakog elementa priče nego i duboko unesenog čitatelja, voljnog razumjeti i implicitne dijelove teksta bez veće autorske intervencije i unatoč nebrojenim mogućnostima koje proizlaze iz njoj inherentne

interpretativne pluralnosti, ili dojma da nam ista nerijetko interpretacijski izmiče. Drugim riječima, kod kratke je priče naglasak na iznenadnom, osjetilnom učinku pri kojem nas „trenutak spoznaje“, moment u kojem uviđamo cjelovitost ispričovijedanog, zatiče gotovo nespremne, a zbog čega se James Joyce, između ostalog, i smatra jednim od ključnih autora za razvoj žanra.

Clare Hanson, međutim, sve ove odlike kratke priče promatra kroz prizmu prenošenja znanja koje je u suprotnosti s narativom dominantne kulture. Njezina formalna obilježja – rastavljenost, nedorečenost, neizravnost – povezana su s njezinom ideološkom marginalnošću i činjenicom da se tom formom katkad iskazuje nešto što je u srednjostrujaškoj kulturi potisnuto. Način na koji se kratka priča oblikuje za Hanson omogućava dojam dovršenosti usprkos prazninama koje u njoj ostaju (*Poetics* 1-9, 22, 23). Za Wandella V. Harrisa „bit kratke priče je da izolira, da portretira pojedinca, trenutak ili neki prizor u izolaciji – izdvojeno iz velikog kontinuuma – kako društvenog, tako i povijesnog, na čemu je ustrajao engleski roman i esejisti XIX. stoljeća.“ (1994, 186) Krešimir Bagić pak govori o osporavanju tema, jezika i stilskih postupaka 'visoke književnosti' i društvenog konteksta u kojem autor živi putem „osamostaljivanja jezične razine teksta, fingiranog žanrovskog prerašavanja teksta, forsiranja alogičnih iskaza“ kao bitnoj odrednici kratke priče (2004, 112). I za Franka O'Connora razlika između pripovijesti i romana prije svega je ideološka (1985, 15-20).

Ideologija se stoga u obrnutom procesu, to jest onom dekolonizacije, kratkom prozom služi kao temeljcem i potkom za sustav ideja utkanih u kulturalnu simboliku. Njome se pregovaraju uvjeti identiteta i unutarnjih sila koje ga drže na okupu pa se o legitimizaciji određenog kanona nipošto ne može govoriti tek kao o slučajnoj, izoliranoj ili usputnoj pojavi. Isto tako, budući da je pitanje je li književna vrsta povijesno uvjetovana jedno od osnovnih pitanja poetike uopće, te budući da se kratka priča gotovo *a priori* dovodi u vezu s pojedinim nacionalnim književnostima, među kojima i irskom²³, čini se legitimnim predložiti i ovakvo izučavanje.

²³ Treba istaknuti da to što kratka proza nerijetko zauzima središnje mjesto u irskom kanonu nema svoj pandan u kritičkom diskursu te se čak i irski teoretičari njome bave pomalo marginalno. Heather Ingman tvrdi da se kratka priča počinje smatrati irskom paradigmatskom proznom formom tridesetih godina prošloga stoljeća (2009, 115), otkad se primjećuje dosljednost i kontinuitet u izlasku antologija irske kratke priče, kako među domaćim tako i među stranim izdavačima, no izuzmemo li literaturu koja se bavi pojedinačnim autorima poput Jamesa Joycea, Johna McGaherna, Williama Trevora, Mary Lavin i nekim drugim, ili kratkom prozom u specifičnom kontekstu, poput knjige Michaela Storeyja *Representing the Troubles in Irish Short Fiction* (2004), suočeni smo s

U irskom slučaju pojava moderne kratke priče, koja se preklapa s kulturnim preporodom, čini se nedvojbeno vezanom uz povijesni trenutak u kojem irski nacionalni identitet polako postaje svjestan svojih jezgrenih ovojnica. I Sacvan Bercovitch u svojoj knjizi *Rites of Assent* o ideologiji govori u vidu estetskih struktura koje oblikuju način na koji shvaćamo povijest, kao o sustavu ideja koje su vezane uz određen društveni i kulturni poredak i pretvaraju povijest u simbole koji mogu zatvoriti, ali i otvoriti nove horizonte. Ideologija za njega najbolje funkcionira kad je posljedica „dobrovoljnog pristanka, kada čitavo društvo ponutri mrežu ideja putem kojih se kultura opravdava kao sustav vrijednosti“ (354-364).

Pišući o razlici između kratke i duge proze Boris Éjxenbaum, prema Grahamu Goodu, tvrdi da su roman i kratka priča dvije posve različite, inherentno suprotne, forme koje se niti u jednoj književnosti nikad ne razvijaju istovremeno i istim intenzitetom, odnosno da pojedinačni pisci, kao i pojedinačne kulture, njeguju ili jedno ili drugo. Good zato donosi pregled njemačke, američke, francuske i ruske novelističke produkcije. Za Njemačku tvrdi da između 1830. i 1900. nije uspjela iznjedriti društveni roman koji bi se svojim opsegom i dosegom mogao uspoređivati s onim engleskim ili francuskim jer su procesi poput industrijalizacije, građanske demokracije i nacionalnog jedinstva, kao uvjeta za njegov nastanak, u Njemačkoj zakasnili. Politička razjedinjenost i provincijalnost tadašnje Njemačke upućuju na to da je riječ o kulturi koja se nije uspjela uopćiti u tako velikoj formi kao što je roman. Za razliku od Engleske, gdje je društveni roman tada dominantan žanr, u SAD-u se uvjeti potrebni za njegov procvat nisu stvorili gotovo do kraja XIX. stoljeća kada se pokreću procesi urbanizacije, pacifikacije i naseljavanja zapada (1994, 157). I Frank O'Connor u nezaobilaznoj studiji o kratkoj priči *The Lonely Voice* navodi da postoji neka čudnovata zemljopisna distribucija između kratke proze i romana, a svemu ovome što Good tvrdi za

prazninom od 25 godina tijekom kojih nije izašla niti jedna sveobuhvatna studija spomenute tematike. Terence Brown i Patrick Rafter izdaju zbornik *The Irish Short Story* 1979. g., 1982. izlazi studija Deborah Averill *The Irish Short Story from George Moore to Frank O'Connor*, pa 1984. ponovno zbornik urednika Jamesa Kilroya *The Irish Short Story*, i onda nemamo ništa sve do 2009. g. kada Heather Ingman izdaje svoj prikaz *A History of the Irish Short Story*. Uz to, pogledamo li kratku prozu velikih autora poput Elizabeth Bowen ili čak i Jamesa Joycea, primjećujemo da njihovi romaneskni opusi privlače znatno veću pozornost kritičara, te da antologije irske književnosti, poput one *Field Day Anthology of Irish Writing*, često ne sadrže dijelove posvećene pripovijestima. S druge strane, engleski pisac H.E. Bates ustvrdio je da 'irska genijalnost' za kratku priču predstavlja značajan doprinos suvremenoj kratkoj prozi na engleskome jeziku (1941, 148). I William Trevor govori o nadarenosti za kratku priču kao o nacionalnoj osebnosti (*The Oxford Book of Irish Short Stories* ix).

Ameriku, dodaje i činjenicu da govorimo o zemlji različitih skupina podređenih (1985, 39) Ipak, primjeri Francuske ili Rusije opovrgavaju tu teoriju budući da ondje dolazi do snažne novelističke i romaneskne produkcije usporedno (Good 1994, 158). Frank O'Connor pak tako opisuje i Ameriku, objašnjavajući takvo stanje stvari razlikama u nacionalnom stavu prema društvu.

U Americi, kao i u Carskoj Rusiji, intelektualac vidi društvo kao nešto što „bi moglo funkcionirati“, u Engleskoj kao nešto što „mora funkcionirati“, a u Irskoj kao nešto što „ne može funkcionirati (1985, 19).

Na tragu onoga što je Frank O'Connor pisao o kratkoj prozi, Maurice Shadbolt o njoj govori kao o „djetetu književne granice“ (1994, 271). Referirajući se na Turgenjevljevu poznatu tvrdnju da su novelisti njegova vremena proizašli iz Gogoljeve „Kabanice“, O'Connor tvrdi da kratku priču ne zanimaju junaci nego podređeni, svi oni koji su zajedno s čitateljem ujedinjeni u bratskoj borbi. Roman je po njemu iznjedrila industrijalizirana Europa XIX. stoljeća, kao formu koja pretpostavlja normalno društvo i nudi nam junaka čije djelovanje definira tu normalnost, a kratku priču XX. stoljeće, vrijeme rasapa plemena, nacija, obitelji i crkve, kao i sloma vjere u zajednički sustav vrijednosti.

Čitanje romana za O'Connora tako predstavlja proces poistovjećivanja s barem jednim likom jer je to ono što čitatelju omogućuje samospoznaju, tkanje neke vrste normalnosti i neke veze, prijateljske ili neprijateljske, s čitavim društvom (1985, 16-17), dok nam kratka priča, s druge strane, nudi apsurdne likove na margini društva i čitanje koje nas u svojoj naravi izbacuje iz te normale. Zanimljivo je ovdje, međutim, istaknuti ono što je o razlici koju između romana i kratke priče opisuje Frank O'Connor napisao James Matthews u uvodu kapitalnom *The Lonely Voice*. Za njega tu nije riječ o teoretiziranju nego o opisu vlastitih životnih izbora²⁴ (10). I Heather Ingman navodi da je O'Connor vjerovao da bi između zajednice i pojedinca trebala postojati neka organska veza, ali da su restriktivni društveni uvjeti u Irskoj (cenzura i utjecaj katoličke crkve) povećali broj usamljenih i otuđenih pojedinca pa je kratka priča za njegovu stvarnost bila prikladnijom formom od romana (2009,

²⁴ Treba napomenuti da i D. Averill o novelističkoj produkciji Georgea Moorea govori kao o vrlo svjesnom izboru budući da je isprva htio da uz naslov njegove zbirke stoji i da je riječ o romanu u trinaest epizoda. Za spomenutu kritičarku to upućuje na to da je Moore s vremenom postajao sve svjesniji jedinstvenog potencijala kratke forme (1987, 38).

156). Na tragu ovoga, zanimljivo je da engleski pisac H. E. Bates roman smješta upravo u kontekst uspostave društvenih vertikala. On, naime, tvrdi da kratka priča ne podnosi veliku težinu moralne pouke koja je obilježila engleski roman na prijelazu u XX. stoljeće te da se ona, između ostaloga, baš zato u književnoj teoriji i kritici tradicionalno razmatrala u odnosu na roman (1972, 17). Autori koje donosimo u ovoj analizi stoga ne sudjeluju u nametnutoj kodifikaciji Irske već, upravo suprotno, nude alkemiju zbilje epifanijom, pokazujući kratkom prozom kako umjetnost u opiranju nametnutoj ideologiji može postati smislotvorcem nacionalne svijesti.

Definicija kratke proze u odnosu na roman u književnoj je teoriji gotovo opće mjesto i koliko god se takva praksa često činila redukcionističkom, jer se njome naoko previše insistira na tako kvantitativnomu svojstvu kao što je dužina proznoga teksta, u svjetlu onoga što nas je naučio strukturalizam, a to je da žanr nikada nije posve autonoman, usporediti te dvije forme za našu je analizu osobito plodonosno. U tome, kao prvo, polazimo od pretpostavke da je njihov povijesno asimetričan suodnos, kako ga, ironično, ali ipak pomalo simplificirano, opisuje Mary Louise Pratt, u kojem je roman tradicionalno moćniji i prestižniji žanr²⁵, produkt zapadnog kanona, a ne da su, kako to tvrdi ista kritičarka, „činjenice o romanu potrebne da bi se objasnile činjenice o kratkoj priči, što nije tako i u obrnutome smjeru“, te da je „roman utjecao na razvoj kratke priče kao i na kritičku percepciju iste, što nije tako i u obrnutome smjeru“ ili da se njihov odnos čak može usporediti s onim između zrelog pojedinca i djeteta (1994, 96). Ma koliko nehotična, svaka sličnost s kolonijalnim diskursom

²⁵ Mary Louise Pratt piše o tome da se kratka forma tradicionalno percipira kao poligon za vježbu, kako za pisce, tako i za čitatelje (1994, 96,97). I ma koliko točno bilo da je kratka proza uobičajeni dio školskih i sveučilišnih kurikuluma diljem svijeta, isto tako postoji čitav niz autora koji su se dokazali kao romanopisci, ali ne i kao novelisti (npr. Dickens, Hardy). Kao i Suzanne C. Ferguson, smatramo je formom ovisnoj o stilističkoj eleganciji, jasnoj odlici visoke umjetnosti koja kao takva niti je pitka za čitatelja, niti je nezahtjevna za umjetnika (1994, 187). O tome da je kratka priča tradicionalno bila i eksperimentalniji žanr, kao što smatra Nadine Gordimer, da i ne govorimo (1994, 264). Treba napomenuti i da u Irskoj postoji čitav niz autora poput Williama Trevora, Anne Enright ili Colma Toibína koji su se kratkoj prozi vratili i nakon što su se etablirali kao romanopisci. Uz to, Heather Ingman navodi pojavu Rhymer's Cluba u Londonu s prijelaza iz XIX. u XX. stoljeće ne bi li pokazala da je kratka proza u to vrijeme bila umjetnička forma na cijeni. Ona, naime, tvrdi da „su usprkos imenu kluba, neki njegovi članovi poput Ernesta Dowsona, prozu cijenili više od poezije te je čak petero njih već 1890. objavljivalo kratku prozu“ (2009, 59).

za nas ovdje nije nimalo slučajna pa je uzimamo kako bismo još jedanput uputili na žanr kao posljedicu društvenih, kulturnih i političkih okolnosti razdoblja u kojem se pojavljuje²⁶.

Declan Kiberd mišljenja je da velike, etablirane, (imperijalne) književnosti slijede silnice koje se kreću od sadržaja prema izrazu, dok manje, revolucionarne književnosti idu obrnutim putem. Oni nacionalni pisci koji su postali prvim piscima dekolonizirajućeg svijeta, okupili su se oko samo jednoga pitanja: kako izraziti svijet koji nikada nije istinski našao svoje mjesto u pisanoj književnosti (1995, 116-117). Čini se da su neki od tih pisaca odgovor na to pitanje našli upravo u kratkoj prozi, koja se istovremeno nadovezuje za dugu nacionalnu tradiciju usmene predaje, ali i odmiče od književnosti kolonizatora koja je primarno iznjedrila roman. U tom smislu James Joyce nastavio je ono što je započeo George Moore, rad na istinski „neobrađenoj tlu“, u izričaju koji je Terence Brown nazvao poljem neiscrpljenim repetitivnom literarnom žetvom (1990, xiv), a koji se pokazao jednako prikladnim da artikulira „glas podređenih“²⁷ ne samo na irskome selu (kao što je to učinio Moore), već i u irskome gradu. Zanimljivo je da kad piše o subverzivnim odlikama kratke priče, Heather Ingman navodi primjer irske spisateljice George Egerton za koju tvrdi da joj je upravo ta forma, u nastojanju da se udalji od „muževnosti fabule, linearnosti i diskurzivnih objašnjenja“ i govori o „snovima, asocijacijama i simbolima“ poslužila za sliku ženske seksualnosti i ženskog nesvjesnog (2009, 71).

Razmatrajući početke američke kratke priče, autor i pjesnik Bret Harte ustvrdio je da je njezina pojava označila kraj dominacije engleskih modela u američkoj književnosti, a Mary Louise Pratt smatra da se i u drugim dijelovima svijeta pojava kratke priče podudara s pokušajem da se u već etabliranu nacionalnu književnost ili onu u nastajanju, u okviru procesa dekolonizacije, uvedu nove regije ili skupine. Ona tako navodi da je Maupassant u

²⁶ Ovdje se referiramo i na teoriju žanra koju je u svome djelu *Genre* predstavio John Frow, a prema kojem je žanr društveni konstrukt. Žanr je po njemu zato osjetljiv na društvene promjene i popratne promjene u društvenom diskursu, što znači da unutar određenog kulturnog konteksta, žanr oblikuje značenje teksta, to jest, pripadnici neke zajednice dijele isto značenje. Žanr za Frowa ima retoričku snagu kao mehanizam kojim se pisci i čitatelji služe ne bi li uspostavili dijalog o zajedničkome svijetu. Da bi imao značenje, tvrdi Frow, tekst ovisi o razumijevanju vrijednosti koje pisac i čitatelj dijele, pa čak i ako taj isti tekst problematizira apsolutnu vrijednost tog razumijevanja. Autori šire svoje ideje putem tekstualnih projekcija koje oblikuju stvarni svijet, a upravo žanr omogućuje da se takve projekcije ukoriče i čitaju (2006, 127).

²⁷ Termin koji je za Irce na prijelazu s devetnaestoga u dvadeseto stoljeće upotrijebio Frank O'Connor ustvrdivši da je kratka priča nesumnjivo prikladnija forma izražavanja za takve skupine nego što je to roman (1968, 21).

Francuskoj upravo svojim novelističkim opusom rušio tabue vezane uz seksualnost i klasnu pripadnost, da se u Irskoj u vrijeme kada se gradi nacionalna književnost, kratka priča pojavljuje kao središnji prozni žanr u produkciji pisaca poput Joycea, O'Flahertyja, O'Faolaina, O'Connorora ili Moorea, da život malenoga grada u kanadsku književnost ulazi u ranoj fazi njezine dekolonizacije i to upravo putem komičnih priča Stephena Leacocka, a nešto kasnije putem onih ozbiljnijih Alice Munro, da je marginalizirano stanovništvo argentinske prašume u književnost Latinske Amerike ušlo kroz kratku prozu Horacija Quiroge, odnosno kroz onu Josea Marije Arguedasa u slučaju moderna domorodačkog života (1994, 105). Za nas je pritom osobito zanimljivo što je sve što je većina spomenutih pisaca (Joyce: *Dubliners*, Leacock: *Sunshine Sketches*, Munro: *Lives of Girls and Women*, Quiroga: *Los desterrados*, Arguedas: *El Aylla*) napisala jasno utemeljenu u konkretnom mjestu.

Referirajući se na ono što je Ian Reid pisao o kratkoj prozi Sherwooda Andersona, Pratt nadalje navodi da to što se upravo kratka priča odabire kao prikladna forma za prikaz raspada tradicionalnog društva pred modernizacijom nije slučajnost. Reid, naime, tvrdi da je Anderson namjerno izbjegao usku kontinuiranu strukturu romana jer mu je trebala „neka nova opuštenost forme“ koja odgovara prirodi njegove tematike. Njegovi likovi su usamljeni, nemirni i razdražljivi i u njihovome srednje zapadnom gradu Winesburgu nema društvene kohezije. Znakovito za našu tezu o povezanosti kratke priče i anti-, odnosno post- kolonijalne, uvjetno rečeno, borbe, Pratt se spomenutom Reidovom tvrdnjom koristi ne bi li razvila tezu o dijalektičkoj podudarnosti između manjih ili marginalnih žanrova i onoga što se smatra manjim ili marginalnim temama. Kao što smo već i ranije spomenuli, ista kritičarka uz to tvrdi da kratka priča često donosi dječju perspektivu dok se roman (osim u slučaju *bildungsromana* ili pikarskog romana) u iste svrhe koristi vrlo rijetko, jer dječje se iskustvo unutar nekog društva ne smatra normativnim ili autoritativnim, odnosno doživljava se kao nepotpun temelj za uopćavajuću tendenciju romana (1994, 106).

3.2. Usmenost kratke proze

Na ovu se temu nadalje nadovezuje i činjenica da se kratkom prozom tradicionalno opisivao ruralni, regionalni život, život seljaka ili pak onih koji premda žive u gradu, njemu i ne pripadaju, ili činjenica da je ta forma usko vezana uz usmenu tradiciju, što je osobito značajno za kulture u kojima pismenost nije (bila) normom, to jest gdje je standardni književni jezik bio jezik agresora. U takvim uvjetima kratka priča funkcionira kao prostor za nestandardni jezik te popularnu i lokalnu kulturu.

Usmenost se može smatrati jednim od važnijih faktora za procvat kratke priče u modernim književnostima mnogih zemalja i naroda Trećeg svijeta, u kojima se, nimalo slučajno, istoj kao umjetničkoj formi pristupa mnogo ozbiljnije nego negdje drugdje. (Pratt 1994, 104-108)

Ruski formalist B.M.Ejxenbaum u svome se radu „Leskov i suvremena proza“ bavi *skazom* kao proznom formom koja svojim leksikom, sintaksom i tonom upućuje na pripovjedačevu sklonost govornom jeziku, čini opisano stvarnim i naznačuje „oslobođenje od tradicija vezanih uz kulturu tiskane riječi“ (Ejxenbaum 1994, 87-88). Baveći se pak Gogoljevom „Kabanicom“, koju Frank O'Connor smatra prvom pravom kratkom pričom u modernome smislu (1985, 1-2), isti je kritičar ustvrdio da *skaz* ima središnje mjesto u ruskoj kulturi te da se nacionalna književnost ne bi mogla razviti bez snažne povezanosti s usmenom tradicijom (prema Mesropova 2004, 422).

To nas vraća na Lloyd termin „oralne kulture“ iz prethodnog poglavlja. Budući da on smatra da je irski identitet uvijek živio kroz oralnost njegov pojam „oralnog prostora“ utjelovljuje „otpor određenih oblika kulturnih i fizičkih praksi zabave, iskazivanja žudnje i osjećaja pa čak i potreba i tugovanja, racionalnosti moderne države“. Taj prostor za njega nije tek neki „alternativni apstraktni prostor... koji postoji izvan moderniteta ili u nekoj idealnoj lokaciji koja je zaklonjena ili očuvana od destruktivne navale kolonijalizma ili kapitalizma“ (2011, 15).

Upravo suprotno, riječ je o protuprostoru (*counterspace*), ili onome što Lefebvre opisuje kao 'razlikovni prostor' (*differential space*), onaj koji potencijalno predstavlja, čak i u uvjetima racionalizacije i discipline „sjeme nekoga novog prostora“. Kao „razlikovni prostor“ on označava društveno trenje koje može postati vidljivim tek u odnosu na novi pojam apstraktnog prostora kojim se može ovladati – na prostor ujednačenog kartiranja i kretanja robe i rada, kretanja i razmjene kapitala. (Ibid.)

Ako moderna irska kratka priča doista ima korijene u usmenoj kulturi, onda se o njoj popularno može govoriti kao o blagu koje skrivaju *leprechauni*, zdepasti irski vilenjaci s ridžom bradom i velikim cilindrom na glavi, od glave do pete odjeveni u zeleno. Jer u sudaru podzemnog svijeta vilenjaka s onim nadzemnim, ljudskim, na sjecištu '*underground*' i '*overground*' kulture, neuhvatljivi patuljak uvijek nadmudri tek rastom više ljudsko biće. Drugim riječima, kada su svi resursi pod trajnom prijetnjom, samo njegovanjem kulture otpora može se biti lukaviji od (fizički) mnogo snažnijeg protivnika. Služeći na velikim vlastelinskim, engleskim imanjima Irci su tako s koljena na koljeno prenosili priče o vilenjacima koji bi rušili ograde i puštali stoku da pobjegne ili grušali mlijeko, i koji su baš s

njima izvlaštenima saskali neraskidivu narativnu nit, onu koja kao i ona Arijadnina, postane najotpornijom baš u trenutku najveće krize.

4. EMANCIPACIJA DISONANCE – IRSKA KRATKA PRIČA NA RAZMEĐU NATURALIZMA I EKSPRESIONIZMA

4.1. Formalne osobine (irske) kratke priče

Kada piše o prirodi znanja u kratkoj prozi, Charles E. May tvrdi da roman pruža iluziju stvarnosti kroz književnu vjernost materijalnoj stvarnosti vanjskog svijeta, odnosno društvenog života, dok kratku prozu zanima primitivni, nedruštveni svijet nesvjesnog. Iz toga proizlazi da je roman društvena i javna forma, a kratka priča mitska i duhovna, ukorijenjena u intuitivnom i lirskom. Kratka priča, tvrdi May, razlama poznati svijet svakodnevice, udaljava nas od pretpostavke da je stvarnost konceptualni konstrukt kakvim ga mi smatramo i baca nas u oblast svetog (135).

Pretpostavimo li da je stvarnost samo ono što doživljavamo na svakodnevnoj razini, u smislu kontroliranog, uređenog i udobno smještenog sebstva, onda kratka priča nije ni 'realistična' ni 'prirodna'. No ako smatramo da je svakodnevici prirodna i neka druga stvarnost, koja nam nekako izmiče, onda je kratka priča mnogo realističnija nego što to roman ikada može biti. S tog stajališta kratka je priča bliža prirodi stvarnosti kako je doživljavamo u onim trenucima kada spoznajemo neautentičnost svakodnevnog života, onim trenucima kada naslućujemo neadekvatnost vlastitih kategorija koncipirane stvarnosti... Ona predstavlja trenutke u kojima postajemo svjesni tjeskobe, usamljenosti, straha, uznemirenosti i stoga nailazimo na bezopasan, siguran i sustavan život kakav obično vodimo prekinutim i trenutačno uništenim. Kratka priča najprikladnija je forma da se suočimo sa stvarnošću kako je shvaćamo u svojim najdubljim trenucima. (Ibid.)

Susanne C. Ferguson u tom smislu spominje epistemologiju intimnosti istine proizašle iz pojedinačnog doživljaja teksta u kojem izostaje potvrda implicitnog autorskog izričaja. Kako je zaplet nerijetko u drugom planu, karakterizacija se postiže posredstvom prostora i atmosfere, rečeničnih struktura ili slikovitog jezika tek kao naznaka neizravno definiranih odnosa (1994, 228). Lloyd na tom tragu (2011) tvrdi da prostor oralnosti, kojemu irska kratka proza originalno pripada, i kojega ona gotovo inherentno bilježi,

ne utjelovljuje samo niz materijalnih odnosa već sadržava i specifičan raspon društvenih i kulturnih mogućnosti – drugih ljudskih potencijala, onih koji se mogu ostvariti isključivo u prostorima izvan kapitalističkog moderniteta. Budući da je on u dijalogu s potrebama, mukama

i zadovoljstvima 'patološkog subjekta', njegove se konture nikada nisu mogle u potpunosti izbrisati. (9)

I mnogi autori, poput na primjer Hughha Hooda, govore o intuitivnim, ritmičkim metodama, usporedivim s onima koje se pojavljuju u liturgiji, mitu, bajci ili narodnoj priči, a putem kojih kratka proza prenosi znanje (May 1994, xx)²⁸.

Zato bi o kratkoj formi bilo nepravедno govoriti, a da se ne kaže ponešto i o njezinoj usmenosti. U Irskoj, u kojoj postoji više nego stoljetna tradicija usmene predaje, razlikuju se dvije vrste pripovjedača. *Sgéalai*, specijalist za duge, mitološke priče i *seanchai* koji se bavi kratkim pričama, *eachtrama* ili *seanchama*. Za George Moorea, kojega navodimo kao začetnika kratke priče u Irskoj, istinski umjetnik svojim je izričajem morao ostati dosljedan rodnoj grudi. Douglas A. Hughes tvrdi da je on značajan upravo zbog toga što je u *shanachiema* prepoznao svoju lozu. Kada govori o tome kako Moore nikada nije odustao od uvjerenja da je narod izvor umjetnosti, spomenuti kritičar poziva se i na Vivian Mercier koja je prva vrednovala Mooreovo služenje fonetskim pismom i naglaskom na ritmu kako bi što bolje prenio irski naglasak. Uspije li pripovijest u svome pisanom obliku zadržati ritam govora, uspjeh će u svojoj nakani da bude jedinstvena, vjerovao je Moore (Hughes 1971, 221). Isto je nešto kasnije učinio i Joyce, minuciozno inzistirajući na načinu govora s obzirom na klasnu i regionalnu pripadnost, kao i stupanj obrazovanja (dovoljno se sjetiti Corleyja iz „Two Gallants“ ili pak uspješna novinara Gallaghery iz „A Little Cloud“). Kritičari tradicionalno govore o tome da je snaga Joyceovih pripovijesti u tome što su one „zapriječene za interpretaciju“, to jest da način na koji ih interpretiramo govori više o nama kao čitateljima nego o njima samima. Prema Jeriju Johnsonu Joyce je takvo što postigao upravo ispreplitanjem izričaja i jezika narativne svijesti s onom likova, čime je beskompromisno ustrajao u nastojanju da bude što vjerniji stvarnosti, smatrajući da će jedino tako uspjeti trgnuti Dablince iz stanja opće bezvolje (*Dubliners* 2000, xxiii-xxvi).

Kao što je naveliko poznato, James Joyce svoje je *Dublince* napisao s jednom jedinom svrhom, kako ju je i sam definirao u pismu bratu Stanislausu, onom „duhovnog oslobođenja“ Dablinaca. Nakon što se pogledaju u njegovome „uredno uglancanom ogledalu“, nadao se da

²⁸ I kritičarka Susan Lohafer, koja kratku priču promatra na rečeničnoj razini, govori o ritmu koji je čovjeku potreban da bi opstao, poput hrane ili spavanja, a s kojim kratka priča neprestance ulazi u suodnos. Kratka priča za nju ne pruža surogat stvarnosti, kao što je to slučaj s romanom, nego nudi izvrnutu sliku trenutnog iskustva. (1983, 5)

će njegovi sunarodnjaci biti na pragu *anagnorisisa*, trenutka spoznaje kao prvog koraka k izlječenju od hemiplegije čitave nacije. Ne bi li ocrtao duhovnu paralizu Dablinaca i skučenost njihovih života kao njezinu neizbježnu posljedicu, jednakom se pedantnošću posvetio i topografskim i kronološkim detaljima s jedne strane, ali i onomu što je sam nazvao „stilom skrupulozne škrtosti“ s druge. Vidljivo je to i u autorovim naglim prekidima rečenice (aposiopea), čiji stilistički efekt funkcionira kao protuteža krcanju diskursa pojedinostima, a čime je autor zapravo postigao intenzifikaciju osnovnog značenja²⁹. Podsjećajući nas na to da sama forma ne zahtjeva razrješenje krize, te da ona shodno tome nikada ne predstavlja pokušaj sinteze, Elizabeth Bowen tvrdi da reflekske i asocijacije u njezinoj srži nije moguće podvrgnuti razumu (1937, 10). Ta razvezana napetost, upisana između ostaloga i u sintaktičku eliptičnost koja je Joyceu bila potrebna ne bi li Dublin suočio sa samim sobom, pokazala se još jednim otpornim dijelom njegove ostavštine kao trajnog obilježja irske kratke priče.

Terry Eagleton Irsku opisuje kao naciju „nekoć zaljubljen u svoju prošlost, morbidno fiksiranu na svoju ruševnu povijest“, od nedavnog gospodarskog uzleta preobraženu u društvo u ubrzanom procesu modernizacije, kojom se od iste te prošlosti radikalno ograđuje (2005, 12). Takav prikaz Zelenog otoka jasno govori u prilog tome da su oprečnosti s početka XX. stoljeća za Irsku itekako aktualne i u osvit XXI. I dok svaka ta strana Irske nedvojbeno predstavlja zasebnu polutku, zajedno one čine *corpus callosum* koji bilježi njihovo međudjelovanje i funkcionira kao specifična cjelina. Ipak, osobitosti te cjeline prema našem mišljenju ne čine jedan jedinstveni irski prostor nego upravo suprotno, onaj koji se nalazi na razmeđu oprečnih dinamika, vječno motiviranih ideološkim implikacijama (pa i geografski šireg) povijesno-političkog trenutka, dinamika koje se potom trajno upisuju u spontane i heterogene prakse opiranja propisanoj stvarnosti iz koje proizlaze.

Stoga, i ako to jest polučilo karakteristične oblike kulturnog sinkretizma koji je obilježio ono što danas podrazumijevamo pod pojmom irskog identiteta, a koji se zrcali u njegovoj, uvjetno rečeno, 'graničnoj' formi, nije riječ o pojavama i procesima koji se pojedinačno ne bi mogli identificirati i u drugim (post)kolonijalnim kulturama. Nadine Gordimer općenito vjeruje da je kratka priča jednostavno „bolje opremljena da pokuša

²⁹ I već spominjana Susan Lohafer navodi rečeničnu cjelinu kao najvažniji element kratke priče. Roman za nju nudi 'prošireni jezik' uobličen u sekvence, poglavlja i veće cjeline, dok kratka priča nudi 'suženi jezik' u kojem sintaksa podastire strukturu razumijevanja. Ako želimo govoriti o pričama, tvrdi, trebamo prije svega naučiti govoriti o rečenicama (1983, 5).

uhvatiti krajnju stvarnost u vremenu u kojem se sve više približavamo tajni života ili pak se gubimo u vrištećoj divljini zrcala“ (1994, 264-265).

Najsnažnija konvencija romana, koherentnost tona kojoj se i najeksperimentalniji roman mora podjarmiti ako se ne želi raspasti, nije istinita priroda shvaćanja ljudske stvarnosti... Kratka priča je fragmentirana i nemirna forma, kojom ili pogađamo u sridu ili ne, pa je možda to razlog zbog kojega ona odgovara modernoj svijesti, najbolje izraženoj bljeskovima bojažljivog uvida izmijenjenog s gotovo hipnotičkim stanjima ravnodušnosti. (Ibid.)

I britanski pisac i kritičar V. S. Pritchett o raspadu vrijednosti, standarda i konvencija govori kao o nečemu što je romanopisca zbunilo, a pisca moderne kratke priče stvorilo pa kratku prozu opisuje kao hibrid koji duguje *mnogo* brzini i objektivnosti velikog platna, pjesniku i novinskom izvjestitelju, a sve „nemirnosti, budnoj drskosti, znanstvenom pogledu i kratkotrajnosti modernoga života“ (1953, 113). O tome koliko kratka proza stoga zrcali irsku stvarnost i danas, stoljeće poslije njezina nastanka, govori i činjenica da Heather Ingman kategorički odbacuje tvrdnju Joea Clearyja da je suvremena irska kratka priča dominantno regresivna i zastarjela, da se vraća u prošlost i da se nije kadra pozabaviti vremenima koja se mijenjaju (2009, 255). Upravo suprotno, dodajemo, i brojnim razrješenjima unatoč, bez zapleta, bez zaokružena završetka, bez zaključka, irska kratka priča i danas kao i prije sto godina, i dalje sjaji u sebi svojstvenoj „emancipaciji disonance“, „varljivoj običnosti“³⁰ kakve se vjerojatno ne bi posramio ni sam Joyce.

4.2. Naturalizam u irskoj književnosti

Analiza Joea Clearyja više od stoljeća irske književnosti, iznesena u djelu *Outrageous Fortunes* (2007, 76-111), kao uostalom i njoj slične brojne druge, nezasluženo ignorira mjesto kratke priče kao za Irsku relevantne forme jer razmatranje kratke proze kroz povijest ne utječe samo na žanrovski zemljovid irske književnosti, nego zapravo iscrtava nove obrise čitave irske kulture. Spomenuti teoretičar naturalizam čita kao zrcalo ružnoj Irskoj nastaloj revolucijom, a (nasumični) modernizam³¹ kao putokaz za multikulturnu, kozmopolitsku

³⁰ Tako je Joyceovu zbirku u *Subverzijama modernizma* (1996) opisala Sonja Bašić.

³¹ Cleary je mišljenja da je modernizam u Irskoj bio ograničen na visoku književnost (Joycea, Syngea, Yeatsa, O'Caseyja, Becketta, Wildea i O'Cadhaina) te da se o modernizmu u irskoj umjetnosti može govoriti još samo u slikarstvu, i to na jednako pojedinačnoj razini kao u književnosti. Razlog za to Cleary vidi u činjenici da je „na

kulturu kakvoj stremi ona današnja, pri čemu je naturalizam u Irskoj za njega bio i ostao dominantnim kulturnim pravcem. U svojoj novijoj inačici on se za Clearyja ogleda u vidu „naturalizma na steroidima“, formalno eksperimentalne, ali sadržajno iste umjetničke struje s naglašeno distopijskom i entropičnom slikom svijeta (100).

Sagleda li se, međutim, irska književnost kroz prizmu kratke priče, nemoguće je ne uočiti sliku dvije Irske o kojima govori Cleary u vječnom trenju, u neizbježnom sudaranju, dinamici koja je gotovo dijametralno suprotna njegovoj kulturi na dva kolosijeka. Poetična subjektivnosti likova na prijelazu iz gotovo organskog načina života u onaj iščašenog modernizma ne snalazi se u proturječjima dohujalim na krilima kapitalizma ni u osvjetljenje ni u suton XX. stoljeća. Dapače, odmicanjem vremena, možda i u nastojanju da se očuva pa makar i fragment nekoga mitskog jedinstva, subjektivnost likova u kratkoj priči postaje još snažnije razapetom između rezigniranog otuđenja i vječno prisutne mogućnosti pojedinačnog djelovanja, stanja koje nadilazi modernističku objektivizaciju, ali istovremeno podsjeća na surovi determinizam povijesti koji doista jest jedna od glavnih odlika naturalizma. Zato bi se, kada se o irskoj kratkoj prozi govori u postkolonijalnom ključu, bilo pogrešno zaustaviti na primjerima političke progresivnosti i tihe ili glasne emancipacijske prakse, ma koliko spontana i inherentna heterogenosti kulture ona bila. Ovdje je više riječ o složenostima u vapaju za svojim književnim glasom, umjetničkim izričajem zajednice koja se u jeku velikih promjena ne definira samo s obzirom na način borbe nego i s obzirom na način života.

Govoriti isključivo o naturalizmu kao estetski dominantnom kulturnom pravcu u Irskoj od osnutka Irske slobodne države do sredine dvadesetog stoljeća, ili pak post- ili neo-naturalizmu od sredine dvadesetog stoljeća nadalje, kao što to čini Cleary (96-98), stoga smatramo reduktivnim. Struja koja se razvila kao reakcija na idealizam kulturnog preporoda, i čiji su predstavnici inzistirali na „tumornoj provincijskoj bijedi kao onomu što definira stvarnost irskog života“, za njega je u svojim začecima bila „disidentska i reformistička estetika“, udaljena od službene državne ideologije i njezine „nakindžurene stvarnosti“, ali je naposljetku svela društvo na ružnoću protiv koje je originalno nakanila ustati.

složen društveno povijesni način irska bila premoderna budući da ju je kolonijalizam katapultirao izravno u modernitet“, a da prethodno nije prošla feudalnu fazu. Zemljišni zakoni osudili su aristokraciju na propast desetljećima prije nego što je to bio slučaj u ostatku Europe pa se ne može govoriti o dalekosežnom sukobu moderniteta i aristokracije ili akademske kulture kontinentalnog tipa, to jest one visoke buržoazije. Uz to, zemlja nije sudjelovala u autodestruktivnim ratovima koji su Europu potresali sve do sredine stoljeća (94).

I premda je točno da irski naturalizam nudi likove koji mogu preživjeti samo ako umaknu pogubnim društvenim uvjetima tadašnje Republike, kratka je proza svojom poetskom naravi opredijeljena i za ekspresionizam koji svojom univerzalnošću gotovo bez iznimke nudi neko sjeme nade, daleko od „zaključka da su zajednice bile bespomoćno paralizirane, lišene bilo kakve unutarnje sposobnosti ili resursa potrebnog za pobunu“. Kao što je već najavljeno, i kao što će biti prikazano na konkretnim primjerima, u slučaju kratke priče ne možemo tvrditi da je „stilski, formalni i jezični konzervativizam naturalizma reproducirao monokromnu zapuštenost i suženost vizije kakvu je naturalizam tematski htio prokazati“. Za Clearyja je „estetski konzervativizam“ „paradoksalno replicirao“ društveni svjetonazor protiv kojega je i ustao, perpetuirajući nazadnost i samopsjednutost irskog društva.

Naša je pretpostavka da je Clearyjeva klasifikacija tek donekle točna. Drugim riječima, Irska kakvu bilježi kratka proza ne može se jednoznačno svesti na sliku države paralizirane zastarjelim ruralnim mentalitetom, kao što se ni njezina umjetnost, unatoč uvjetno rečeno irskoj političkoj i zemljopisnoj izoliranosti, i unatoč tome što ona doista nije bila iznjedrena uvjetima kakvi su u to vrijeme postojali u ostatku Europe, ne može opisati kao posve izuzeta iz tokova vremena. U tom smislu kratka se proza nameće kao forma koja inherentno daje naslutiti da ispod površine kolaju snažne iracionalne struje, pridajući tako irskoj književnosti općenito obilježja zbog kojih bi bilo nedostavno govoriti o tek lokalno relevantnom, da ne kažemo provincijalnom, naturalizmu kao dominantnoj umjetničkoj estetici.

4.3. Ekspresionizam i irska kratka priča

Moderna kratka priča kao žanr ili forma javlja se u vrijeme naglaska na metafizičkom, nadosjetilnom, duhovnom, iracionalnom i nesvjesnom, suprotnom pozitivističkom materijalizmu, ali i mašti i visokoj estetici koja svoja počela crpi iz romantičarskog pokreta, s geslom stvaranja nove, slobodne umjetnosti koja bi odgovarala suvremenom duhu. Nakon Schopenhauerova opisa života kao smjene boli i dosade, a povijesti čovječanstva kao besciljnog lutanja bez napretka, Darwinova prirodnog odabira i Nietzscheova kaosa kao vladajućeg počela postojanja, nameće se ideja da svijetom upravlja neka slijepa volja, iracionalna i animalistička glad za udovoljavanjem vlastitih potreba i interesa. Tu nema mjesta traženju logike, već je riječ o ozračju velike duhovne krize. Smatra se da su umjetnost i ludilo povezani i na neki se način i slavi ideja neshvaćenog umjetnika nasuprot običnog pripadnika građanske klase. Na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće, pa sve do Prvoga svjetskog rata, umjetnici se promiču kao vizionari i glasnici apokaliptične budućnosti.

Uvjeren da se u povijesti ne može dogoditi ništa što ljudski duh prethodno nije razmatrao u svojoj nutрини, teoretičar Thomas Harrison govori o 1910. g.³² kao o prijelomnoj godini oko koje su se dogodile najveće promjene u ljudskoj povijesti (drastične reorganizacije nacija, društava, gospodarstava i svijesti, umjetničke, političke i znanstvene revolucije kao i pobune manjina diljem kontinenta). Po njemu je to bilo vrijeme opsjednutosti ludilom, padom Zapada, propašću Europe, a da nitko zapravo nije znao zašto, a za tu je godinu karakterističan ne samo sveopći duhovni i politički poremećaj nego i onaj kozmički. Tada se, naime, najavljuje ponovni dolazak Halleyjeva kometa koji izazva silnu paniku među pučanstvom. Freud prvi put spominje Edipov kompleks, njegova učenica Sabina Spielrein iznosi radikalnu teoriju o povezanosti ljubavi i nagona za smrću, koju će kasnije preuzeti i sam Freud, Rudolf Steiner otkriva načela antropozofije, Uspenski se u svojoj mističkoj knjizi *Tertium Organum* trudi dokazati da je svijet koji gledamo tek presjek mnogo širega svijeta, s četiri, a moguće i više dimenzija, Kandinski najavljuje početak apstraktne umjetnosti, György Lukács objavljuje djelo *Duša i forma*, G. Simmel piše *Metafiziku smrti*, a Schönberg *Nauk o harmoniji* (1996, 7-12).

U tom je djelu bečki skladatelj propagirao oslobođenje od tonalnosti jer je moderna glazba postajala sve disonantnijom. Koristili su se tonovi izvan dur ili mol ljestvice ne bi li se postigla napetost, disonanca koja za Schönberga nije tražila razrješenje. Zbog toga je razvio dodekafonsku tehniku, kompozicijsku metodu dvanaest tonskih nizova, skovavši izraz "razvojna varijacija" i prigrlivši razvoj motiva bez obaziranja na centralnost jedne glazbene teme ili subjekta. Za Harrisona takav odmak od središta simbolizira oslobođenje svega onoga što je dotad bilo potisnuto, uključujući i manjine u društveno političkome smislu, i zbog čega smo i mi za naslov ovoga poglavlja preuzeli njegovu sintagmu 'emancipacija disonance'.

Disonanca, koja je za Schönberga imala pozitivne konotacije, za Harrisona upućuje na ustajanje protiv svake konvencije, dok je za obojicu za nastanak neke nove forme bila potrebna upravo deformacija. Pandan tomu u likovnoj umjetnosti je Kandinskijevo napuštanje figuralnosti. Uvjeren da je materijalizam, koji je vladao XVIII. i XIX. stoljećem, u trajnome

³² U svjetlu onoga što slijedi treba naglasi i da je u europskome kontekstu riječ o izrazito napetome trenutku u ljudskoj povijesti. Harrison o 1910. govori i kao o godini u kojoj je stari kontinent na rubu Prvoga svjetskog rata, godini marokanske i ulsterske krize, tursko-talijanskog sukoba, baltičkih ratova i sl. zbog čega je i socijalna ideologija strogo razdijeljena na radikalno i konzervativno, lijevo i desno, žensko i muško, staro i mlado. I psihoanaliza istovremeno priča priču o sukobu svjesnog i nesvjesnog, dopuštenih i nedopuštenih poriva (21).

sukobu s duhovnim, smatrao je da je došlo vrijeme da se o skrivenome govori skrivenim sredstvima. Skriveno je za njega bila duša sa svim mračnim silama zakopanim u nesvjesnome kao istinskom pogonu života. Harrison zato u ekspresionizmu prepoznaje novi jezik umjetnosti, jezik koji iznutra probija van (1-3). Na tragu toga zapravo se može govoriti i o Joyceovoj ideji epifanije. U svojoj knjizi *James Joyce i Toma Akvinski*, William T. Noon uspoređuje je s onim što engleski pjesnik Gerard Manley Hopkins „razumijeva pod svojom kovanicom 'nutrinobraz' pojedinačnih bića“ (2001, 84). „Mislio sam, zapisuje Hopkins u svoj dnevnik, kako je sjetna ljepota nutrinobraza nepoznata i daleka priprostim ljudima, a ipak kako im je blizu kad bi imali oči da je vide“ (Ibid.).

Premda se ekspresionizam općenito smatra umjetničkom strujom koju je, kao reakciju na naturalizam i institucionalni impresionizam, 1905. g. pokrenula skupina drezdenschkih slikara, a nastavila ona umjetnika okupljenih oko Vasilija Kandinskog u Minhenu 1911. g., kao i onih berlinskih, okupljenih oko časopisa *Der Sturm* i *Die Aktion*, uključujući i austrijske likovnjake poput Oskara Kokoschke, Arnolda Schoenberga i Egon Schielea, Harrison taj pojam proširuje na filozofiju, politiku, ples i zapravo posve različite umjetnike. On o ekspresionizmu ne govori na uobičajen način, to jest tek kao o pokretu koji propagira tezu o umjetničkom djelu kao direktnom izrazu autorovih emocionalnih reakcija na vlastiti doživljaj stvarnosti, a u suprotnosti s dotadašnjim nastojanjima umjetnosti da prikaže vanjski svijet ili odražava umjetnikove osjetilne dojmove. Njega, naime, ekspresionizam zanima kao „disonantni ton u međunarodnome zboru“ koji zbog toga uključuje i Georga Simmela kao impresionističkog sociologa i Györgyja Lukácsa kao antimodernista. Njegov je ekspresionizam više teoretski nego umjetnički i u povijesti intelektualne misli označava kraj Zapadnjačke humanističke tradicije, te zrcali svu napetost života s proturječnostima; kaosom i redom, životom i smrću, ekstazom i očajem, individualnošću i solidarnošću (11-13). „U ekspresionizmu se dinamičan i kontradiktoran svemir obraća konsterniranom subjektu, uključujući i konzumenta umjetničkog djela“ (14). Riječ je o napadu na kulturalnu retoriku, o kritici forme, o otporu društvenim normama, o ustanku protiv neprikladnosti formalnog, a rješenje za takvo ozračje bezdušnosti i sveopćeg dehumanizirajućeg nedostatka, ekspresionisti nalaze u otkrivanju i oslobođenju subjektivne vitalnosti. U teoriji se spomenuti pravac naziva poslijeratnim ili socijalnim ekspresionizmom u kojem se tematika usmjerava prema čovjekovome društvenom aspektu i kritici njegove otuđene stvarnosti, pri čemu glavni likovi najčešće postaju 'mali' ljudi čije sudbine dospijevaju u središte autorova zanimanja. Prvi je to jasan krik modernoga čovjeka čiji glas dotada nije moga doprijeti do konvencionalnih tabora moći.

Pozivajući se na esej Virginije Woolf iz dvadesetih godina prošloga stoljeća, Harrison tvrdi da ljudi prije 1910. nisu bili svjesni da materijalni i povijesni uvjeti života ne odražavaju potrebe sažete u ljudskoj prirodi. Riječ je o razdoblju u kojem dolazi do nerazmjera između vanjskog života i unutarnje motivacije, razdoblja u kojem su se znanstvenici i filozofi prvi put zapitali jesu li opće prihvaćene istine tek posljedica dojma i raspoloženja, perspektive i prosudbe. Pozitivizam, realizam i naturalizam kao da su ostavili na cjedilu onaj subjekt kojemu su nakanili služiti, ali o kojem zapravo nikada nisu govorili: ljudski subjekt, psihi, sebstvo – onu najintimniju istinu subjektivnog doživljaja – koji su neprimjereno ozrcalili povijesni događaji. Kad se poljuljaju temelji vjere, znanosti i moralnosti, piše Harrison citirajući Kandinskog, kad se čini da svi vanjski potpornji neće izdržati, čovjek se okreće sebi (15)³³. Zato Schönbergov *Nauk o harmoniji* govori o „umjetnosti oćutne borbe, o voljkom prieporu, o dinamičnoj i nerazrješivoj napetosti“ (Harrison 1996, 19). Kandinski o njoj piše kao o harmoniji suprotnosti i proturječja, a Harrison tvrdi da i drugi umjetnici toga razdoblja nude slična razmišljanja, te da se njihova proturječja i suprotnosti odnose na čitav raspon iskustava, od onog političkog ili ideološkog do onog egzistencijalnog, to jest psihološkog³⁴.

4.4. Na razmeđu naturalizma i ekspresionizma – realizam irske kratke priče

Budući da formalno-morfološki kratka proza odgovara razlomljenoj slici svijeta, njezina kompozicija, u kojoj sporedno nerijetko postaje glavno, bilježi nesklad i nesuglasje tadašnjeg, ali i sadašnjeg svijeta, pa i naoko naturalistička motivacija uvjetovana lokalnim, u irskoj kratkoj prozi gotovo u pravilu poprima ekspresionistički karakter. Likovi jesu obični, mali ljudi smješteni u naoko jednako obične prostore (seoske kuće, stanove, ceste, ulice, gostionice), nerijetko narativno razvijeni po osi očekivanje, iskustvo, razočaranje, ali

³³ Heather Ingman spominje bajke, snove, simbolizam i vizije pisaca na prelasku s XIX. u XX. stoljeće ne bi li naglasila razliku koju Charles May povlači između romana kao potvrde stvarnosti svakodnevice i kratke priče čija je uloga očuditi tu istu stvarnost. Njezino polje interesa je nesvjesno, uključujući i svijet snova (2009, 79).

³⁴ Kada govori o modernizmu irske kratke priče, Heather Ingman govori o utjecaju stranih pisaca na irske noveliste. Čehovljeve priče, izgrađene na slikovlju i osjetilnim dojmovima, priče koje naglašavaju nasumičnost i otvorenost života bile su savršenim sredstvom za izričaj nemira i fragmentiranosti koja je obilježavala modernu eru. I Maupassantove pripovijetke nudile su razlomljenu i parcijalnu sliku svijetu, te ih je kao i one Flauberta i Čehova, obilježila ironija. Ironiju, složenost, dvoznačnost i shvaćanje kratke priče kao osviješteno stiliziranog umjetničkog djela, a ne mimetičkog portreta života, Irce su preuzeli od Rusa i Francuza (2009, 86).

pripovjedač pritom nije dominantno realističan i objektivan, iskazan u trećem licu i nazočan u radnji, niti je slijed događaja u pravilu kronološki. U tom smislu, i prostor kao okvir zbivanja razotkriva se kao uklopljen u subjektivnu stvarnost lika pa je zapravo više imaginaran nego što je realan. Prostorna obilježja tako su slika stanja svijesti pojedinca, a ne stvarnih osobina mjesta i predmeta, te su nerijetko utemeljena u matrici naglašeno antonimičnih opozita poput zbijenog i kalustofobičnog u odnosu na nelagodnu ravedenost, ili pak jarkih boja u odnosu na blijedunjavost kolorita.

Drugim riječima, snažna estetska komponenta *spatia* iščitava se u njegovoj naglašenoj vizualnosti, i to gotovo do razine koja briše granice među umjetnostima. Ekspresionistička autoskopija izgubljenosti i bespomoćnosti u dehumaniziranome svijetu i u književnosti je, kao i u likovnoj umjetnosti, ocrтана je već spomenutim sugestivnim korištenjem boja³⁵, te doživljajima s naglašenim pesimističkim konturama, koje potvrđuju izvrnutu sliku svijeta punu dramatičnih opreka. Korištenje boja zato je atributivno, ne bi li se ukazalo na pojedinu značajku onoga što se prikazuje, ali češće simbolično, ne bi li se njezinom snagom uputilo na unutarnje viđenje stvari. Idealan primjer za to je upravo korištenje crvene boje kao boje menstrualne krvi, to jest boje koja pripada ženskom prostoru, a što se nadalje veže uz temu discipliniranja ženskog, ali i žrtvovanja i ranjavanja muškog.

Još jedan od ekspresionističkih pomaka sjajno se očituje i u načinima na koji ekspresionizam tematizira položaj žene u odnosu na zapadocentričan diskurs, gdje je žena priroda ili smrt, a muškarac kultura. Ekspresionizam u tom kontekstu prepoznaje ženu kao objekt, ali istovremeno i izvrće simbolički poredak, barem prividno pretvarajući ženu u junaka, a muškarca u žrtvu ili predmet žudnje, implicitno postavljajući pitanje o tome tko komu doista oduzima falus. U tom svjetlu zanimljiva je teza Trevora L. Williamsa, prikazana u njegovome radu „Ideology in Joyce's *Dubliners*“ gdje on, naime, tvrdi da ženski likovi u *Dublincima*, kao na primjer u slučaju gđe Farrington u pripovijesti „Counterparts“ ili pak onom gđe Kernan u „Grace“, muškima nerijetko oduzimaju falus upravo time što sudjeluju u proizvodnji crkvene moći (2006, 101).

Unutarnji život ekspresionističkih likova sadržajan je, bogat i strukturalno složen, te oslikan krajnostima koje će vrlo rijetko zahiriti u patetiku (premda pretjerana doživljajnost umjetnika katkad prelazi u prenaplašen gest, kao i pretjeranu grotesknost u karakterizaciji

³⁵ Za Kandinskog se bojom dolazi se do fizičkog ili do psihičkog djelovanja (Kandinski 1999, 164). On, naime, govori o „psihičkoj snazi koja izaziva duševnu vibraciju“ (165).

likova, posebice u slučaju katoličkih svećenika). On je ponajviše obilježen emotivno nabijenim trenucima u kojima se epifanija gotovo kontrastno isprepliće s fantazijom, groteskom, ekstazom i ironijom, poglavito u odnosu na društvo i njegove folklorne motive. Riječ je o ironijskome odmaku s povijesnim implikacijama, koje ekspresionizam, u njegovome nastojanju da izrazi univerzalno ljudski agon, sudaraju s naturalizmom. Tipično ekspresionistička ahistorijska apstraktnost zapravo je nerijetko oprečna empirijski shvaćenim elementima zbilje, samo što ona neminovno uvijek iznova dolazi s njima u kontakt, sugerirajući povratnost iz čijega zatvorenog kruga nema izlaza. Irska novelistika to tematizira teleološki, kroz jednu od svojih vječnih tema, to jest onu povratka, u kojoj se dom nikada ne uspijeva oduprijeti ambivalentnosti svoga položaja, vječno lebdeći između onoga čemu Irci istovremeno pokušavaju i umaći i vratiti se.

Negacija stvarnosti postiže se oštrinom jezika, kako u leksičkom, tako i u stilskom smislu, te nizanjem atmosferski upečatljivih motiva. I makar u slučaju irske kratke proze nismo u prilici govoriti o ekstremnim ekspresionističkim postupcima poput sažimanja iskaza do uopćenja pojmovnog, neizravno motiviranog zalaska u potpunu alegoričnost ili razaranje sintakse, jer ju, upravo suprotno, odlikuje autentičnosti dijaloga putem narječja, provincijalizama, ritma govora i žargonizama, često se može naići na rečenice bez glagola, ili nepovezan govor likova nalik besmislenim tlapnjama, kao podsjetnik na nedostatak mogućnosti djelovanja. Jedan od dominantnih motiva u ekspresionizmu uopće svakako je krik kao otjelovljenje istinskoga subjektivnog umjetnikova doživljaja, ali kako u književnosti i šutnja može odgovarati slikarskomu kriku (Stamać 1977, 7), tako krik u irskome kontekstu svoj pandan najizravnije nalazi u sveprisutnome motivu zavijanja pasa. Prostorno je taj ekspresionistički egzistencijalni krik praznina i pustoš, koja će u irskoj kratkoj priči biti prepoznatljiva metafora za nemoć, ili ono što je u kontekstu Joycea raširena društvena paraliza kao simbol promjene civilizacijske paradigme, u Irskoj vjerojatno neodvojive od procesa urbanizacije.

David Lloyd o zavijanju pasa na tragu toga govori u vidu apostrofirane odsutnosti ljudskog žalovanja, tvrdeći da je riječ o muku toliko opustošenog društva da od njegova domaćeg i afektivnog tkiva nije preostalo ništa drugo osim prestravljenosti domaće životinje na rubu prepuštanja vlastitoj divljoj srži (2011, 49). Za njega je taj zvuk „doslovno nezaboravan“ jer je neodvojiv od povijesnih, novinskih i književnih prikaza Velike gladi kod kojih se mukla tišina krajobraza redovito suprotstavlja jauku za koji je teško razaznati je li ljudski ili životinjski.

Tišina je istovremeno tišina raseljenog pučanstva i traumatizirane kulture; jauk je gotovo životinjski jauk očaja i pasivnosti pred katastrofom koja nadilazi svako razumijevanje i svodi čovjeka tek na živo biće. Jauk je bez riječi i zato je anonimn, ne označava neko određeno djelovanje kojime ga se izriče, a kao rekurentan motiv u prikazima Velike gladi istovremeno označava raspad Irca kao subjekta vlastite kulture i povijesti te povijesnu pojavu nove vrste irskog subjekta čiji su elementi na više načina i dalje s nama, te su otjelovljenje osobitog tkanja sjećanja, oštećenosti i moderniteta. (50)

Možda je upravo taj neobičan spoj ekspresionizma i naturalizma, zabilježen u irskoj kratkoj prozi, usporediv s realizmom kako ga shvaća György Lukács. Realizam za njega pruža mnogo više od pogleda na površinu stvarnosti jer je zamrzava, čime se omogućava intelektualni odmak od prikazanog. Zato on upravo realističnu književnost vidi kao način da se u neprijateljskome ozračju modernog kapitalizma ljudske vrijednosti održe živima, nudeći realizam kao narativan model koji je u stanju uhvatiti dijalektičko međudjelovanje individualne svijesti i apstraktnih društvenih sila. Drugi žanrovi, naturalizam, romantizam, i modernizam s početka dvadesetoga stoljeća, za njega su to međudjelovanje činile nerazumljivim, prikazujući ga kao pokretača povijesnih okolnosti i usredotočujući se na voluntarističke pojedince s olimpijskom senzibilnošću, kao u romantizmu, ili na zakržljala i otuđena bića nesposobna da se suoče s neumoljivim silama pred sobom, kao u naturalizmu ili modernizmu. Za njega bi se samo kritičkim realizmom moglo nadići te suprotstavljene razine apstrakcije, a to bi u konačnici omogućilo pojava klasne svijesti kojom potlačeni mogu uočiti vezu između pojedinačnog djelovanja i društvene promjene (Lukács 1959, 28-59, 38-39).

5. PROSTOR U POSTKOLONIJALNOM ČITANJU IRSKE KRATKE PRIČE

David Lloyd smatra da postromantičarska konceptualizacija simbola označava vrstu prikazivanja koja sudjeluje u onome što prikazuje, to jest upućuje na to da je simbol dio onoga što predstavlja. Krajobraz može simbolizirati prirodu ili prirodan proces zato što je dio nje, kao što je nacionalni mučenik ili pjesnik simbol svoje nacije samim time što je njezin pripadnik. „U nastojanju da pokrene ujedinjavajuću žudnju, nacionalistički simbolizam usmjeren je protiv fragmentacije i raspršenosti tijela i društvenog prostora moderniteta, težeći povezivanju nacije i pojedinačnog tijela u sebi samome“ (2011, 112-113). Drugim riječima, da bismo uopće govorili o potlačenima kao o onima kojima se kratka priča i obraćala i davala glas, potrebno je shvatiti naciju kao konstrukt diskurzivnih sila.

Uzmemo li nacionalizam kao kulturološku i epistemološku, a ne samo političku kategoriju, što postkolonijalna teorija, koja počiva na poststrukturalističkoj kritici prosvjetiteljstva, i čini, onda se njegove legitimacijske strategije idejno ne mogu promatrati neovisno od onih imperijalističkih. To znači da se države nastale u ozračju antikolonijalne borbe, iz postkolonijalne perspektive promatraju kao nosioci istih onih ideja na kojima se temelje vrijednosni sustavi zapadnjačke hegemonije i modernosti. Kao što to tvrdi Gayatri Chakravorty Spivak, nacionalizam ponavlja „epistemološko nasilje“ kolonijalizma koji odbacuje (Spivak 1999, 62) ili pak Homi K. Bhabha, koji nacionalizam vidi kao dominantnu silu, diskurzivno ostvarenu kao „pedagogiju“, utemeljenu u performativnoj snazi diskursa koja svaki narod pretvara u „preformativni subjekt“, ali isto tako stvara i „kontra-naracije“ nacije, „prizivajući i brišući njihove totalizirajuće granice“ (1994, 299).

Kao što smo već istaknuli, i Benedict Anderson u kapitalnom *Nacija, zamišljena zajednica*, tvrdi da svaka nacija gradi svoj identitet na simbolima i ritualima koji, između ostalog, proizlaze i iz teritorijalnih i administrativnih kategorija. To znači da nacionalna država kao tvorevina za Andersona nije posljedica neke unutarnje nužnosti ili povijesnog kontinuiteta nego „simboličke obrade vremena i prostora“, izbora onih motiva kulturne povijesti, koji u određenom trenutku mogu osigurati ideju kontinuiteta i pripadnosti nacionalnoj zajednici da bi je na taj način pretvorili u neku vrstu „horizontalnog bratstva“ (1998, 19). Pritom treba naglasiti da Irskoj za to nije trebao tisak u onom opsegu u kojem ga navodi Anderson, da bi ideja „zamišljene nacije“ postala stvarnost. Kako to tvrdi Claire Lynch u djelu znakovitoga naslova *Irish Autobiography: Stories of Self in the Narrative of a*

Nation, irske je autore zanimala zajednica koju su susretali svaki dan i bilježili u lokalnoj inačici autobiografije, žanra koji zrcali i izazove i imaginacijske resurse političkog i kulturnog prostora koji ga je iznjedrio i čiji je najbliži rođak upravo pripovijest (2009, 11).

Kao što je već prikazano, naša je pretpostavka da je kratka priča kao kontražanr pokušaj kontranaracije u odnosu na one koje kulturu nastoje ukalupiti prema ideji jedinstvenog prostora, u potpunosti suprotnog njezinoj inherentnoj heterogenosti. Organizacija rada zato je pokušaj da unutar toga „horizontalnog bratstva“ uočimo i sve one marginalne, nečujne glasove koji službenu povijest, iz gore navedenih razloga, ne zanimaju. Gdje je to irsko „subalterno“, da još jedanput citiramo Spivak (1998), koje objedinjuje sve one na rubu službene povijesti, one diskursivno uvjetovane, a povijesno podčinjene, iskorištavane i podređivane nijeme subjekte koji su uslijed svoje heterogene autentičnosti neosvijesteno i nekoordinirano stvarali neosmišljene i neorganizirane poteze otpora kao vidove različiti prostornih kulturnih praksi?

Oslanjajući se na Cullerovu opreku diskurs-priča (1984)³⁶ i O'Connorovu tezu da je moderna kratka proza zapravo dala glas „podređenima“, te s obzirom na to da vjerujemo da razmotriti specijalnost irskog subjekta znači definirati obrazac u irskom identitetu, novelističku produkciju XX. i XXI. st. podijelili smo prema četiri relevantna područja proizašlih iz sinkronijskog pogleda na njezino povijesno iskustvo.

1. Glasovi daleko od doma
2. Domaći glasovi
3. Nezreli glasovi
4. Ženski glasovi

Riječ glas u nacrtu disertacije stoga se ne odnosi na glas pripovjedača nego na narativno zastupljene glasove (premda se te dvije kategorije katkad, jasno, preklapaju), podijeljene u cjeline svrsishodne za analizu iz postkolonijalne perspektive jer bilježe nalete diskursivne hegemonije i načine na koje im se kultura svojom heterogenošću nužno opire. Uz

³⁶ Opreka priča – diskurs (*histoire – récit*) obilježje je pripovjednog teksta kako ga poimaju strukturalisti ističući primat priče, vremenski i uzročno-posljedično povezanoga slijeda događaja koje književni ili koji drugi diskurs samo preinačuje u aspektima trajanja, redoslijeda i učestalosti. Poststrukturalistička kritika naratologije, međutim, naglašava da je sama priča o događajima uvijek naknadan učinak pripovjednog diskursa pa se pod utjecajem ideja iz drugih disciplina (npr. feminističke i marksističke kritike, psihoanalize i dr.) od 1980-ih stavlja naglasak na samo pripovijedanje kao čin u društvenom i ideološkom kontekstu.

to, pomnim iščitavanjem primarne građe pokazalo se da navedene cjeline putem provodnih motiva ujedno nude i tematska područja sa stoljetnim kontinuitetom pa se njihov razvoj može vrlo dosljedno pratiti kroz relevantno razdoblje i biti nam ključan za naš fenomenološki pristup irskom identitetu i kulturi.

Kad kažemo da se u tome kanimo osloniti na prethodno spomenutu Cullerovu opreku, želimo reći da se u konkretnim, kako kanonskim tako i onim manje poznatim, primjerima namjeravamo usredotočiti na likove kao elemente uvjetovane pripovjedačkim konvencijama za svladavanje mehanizma prostora. To znači da nećemo razmatrati pitanje kretanja likova u priči u stvarnosti o kojoj izvještava diskurs, nego nas zanima njihovo kretanje, kao i naniznost prostora, njihov suodnos i zastupljenost, s obzirom na *nametnute zahtjeve* tog istog diskursa. Pritom, dakako, polazimo od pretpostavke da smo u prethodnim dijelovima dovoljno jasno objasnili zašto smatramo da je kratka priča u srži (antikolonijalne borbe i postkolonijalne formacije) irskog nacionalnog identiteta, to jest, zašto smatramo da središnje mjesto koje ona zauzima u toj književnosti nije samo posljedica društveno-političkih i kulturnih uvjeta koji nisu izravno vezani uz irsku kolonijalnu povijest.

Čitanjem primarnog korpusa uvjerali smo se da je pripovjedni prostor, njegova shema i kompozicija, kao i kretanje, pomičnost i raspored likova, u središtu zanimanja autora, a što, kako je već ranije objašnjeno, formalno i nije neuobičajeno za kratku prozu³⁷ kao ni za razdoblje u kojem je promatramo, a o čemu će tek biti više riječi. Eksplicitno navođenje prostornog položaja i mehanike likova, njihovo kretanje i međusobni odnosi, kao i oni s obzirom na sam prostor i njegovu prirodu i hijerarhiju, upućuje na kulturne kodove društvenih sredina u kojima se radnja odvija, postajući njihovom živom okosnicom. Uvjereni da su spomenuti, kako zemljopisni, tako i arhitektonski, prostorni kodovi u našim primjerima nizani

³⁷ Dovoljno se sjetiti, na primjer, *Razuma i osjećaja* Jane Austen da bismo znali kako to izgleda u prozi u kojoj to nije slučaj. U tom romanu prisutnost likova se tek registrira i fizičke radnje likova gotovo uopće nisu predložene, o čemu najbolje svjedoči primjer sluga. Oni su stalno tu negdje, ali mi zapravo nikad ne znamo jesu li prisutni ili odsutni. Samo se jedanput razgovor prekida zbog ulaska treće osobe, najvjerojatnije sluge, budući da osoba ostaje neimenovanom. Pripovjedni prostor u romanima Dostojevskog često je sveden na prostornu organizaciju likova i pripovjedača, bez uobičajene realističke nadogradnje kroz opise. Likovi ne nailaze na teškoće pri kretanju jer je to posve izvan zanimanja autora, što nije, na primjer, slučaj kod Kafke kod kojega je prostor toliko zbijen da likovima otežava kretanje, smanjuje vidljivost, zagušuje čujnost. Ako to nije snijeg kao u „Zamku“, ili omamljujuća zagušljivost u prostorijama suda u „Procesu“, onda su to labirintska zdanja u „Gradnji kineskog zida“.

prema vrlo složenoj shemi i ovisni o povijesnom trenutku, ponuđena metodična kombinacija povezanih cjelina može dati vrlo konkretne odgovore na pitanje koliko je to što se Irski identitet nerijetko opisuje kao nomadski, fragmentiran, nemiran, nepotpun i graničan (Ingman 2009, 261) vezano uz njezinu kolonijalnu povijest i kako je to vezano s tako graničnom formom kao što je to kratka priča.

Uz to, kao što smo već i najavili, prostor se u društveno povijesnom smislu nametnuo kao specifikum irske kulture koji se čitanjem njezine književnosti u postkolonijalnom ključu ne može ignorirati. Takvo stajalište, dakako, proizlazi iz našega zagovaranja zemljopisne utemeljenosti kao jednog od glavnih počela sprječavanja potpunog rasapa metodološkog instrumentarija teorije čiji se prostor primjene i dalje širi. Premda se time detaljno bavimo u dijelu u kojem obrađujemo primarnu građu, možda je ovdje uputno spomenuti ikonografiju odvojenosti ženskog i muškog prostora kao eklatantan primjer i posljedicu konkretnih povijesnih okolnosti, a ne samo kao kulturološku konstrukt.

U književno kritičarskoj teoriji uvriježeno je govoriti o modelu odvojenih sfera kao nečemu što je počelo s drevnim Grcima i zapadnom političkom teorijom jer je život tada podijeljen na *polis*, ili javnu pozornicu, mušku oblast politike, i *oikos*, privatnu, žensku kućnu sferu. Estelle Freedman, na primjer, naglašava da ovi prostori nisu bili samo različiti nego da su se oni i različito vrednovali (2002, 34). U Irskoj ta podijeljenost, međutim, nije bila samo dio propagande službene politike oslonjene na katoličku doktrinu iz vremena prije samostalnosti nego ju je formalizirao i ustavni poredak nakon nje. Članak 2.41 De Valerinog ustava eksplicitno navodi da država prepoznaje doprinos žene općem dobru kroz njezino djelovanje u kući te da će država poduzeti korake da žene ne rade nauštrb svojih kućanskih dužnosti. Drugim riječima, od 1937. Irkinjama je ustavom propisano da trebaju biti majke i supruge, što je dobilo svoj pandan i u zakonskim aktima i u politikama zapošljavanja. Budući da uz to prostornu paradigmu u postkolonijalnoj kritici *de facto* nalazimo slabije ili nedosljednije zastupljenom, navedena područna podjela kao naglasak spacijalne problematike, usprkos tome što u takvoj shemi postoje određena preklapanja, učinila nam se svrsishodnom kao doprinos izučavanju irskih studija, kratke priče i postkolonijalne teorije, ali i suvremenih konceptualizacija prostora.

6. PROSTOR U HUMANISTIČKIM ZNANOSTIMA

Porast zanimanja za prostornost u društvenim i humanističkim znanostima može se pratiti već više desetljeća, i to ne samo „u neviđenom rastu znanstvenih radova posvećenih odnosu između prostora i društva“ ili „u samosvjesnom propitivanju odnosa između geografskog znanja i društvenog djelovanja; i u ogromnom procvatu s time povezanih istraživačkih tema i publikacija“, već i u “reintegraciji humane geografije u etabliranu znanost o društvu i filozofiji“ (Grgas 2012, 169-170), pa se u teoriji govori o „zaokretu ka prostoru“³⁸. Ipak, usprkos činjenici da „dijelom disciplina, izučavanje prostora prolazi kroz dubinski i ustrajan proces oživljavanja“, te da su „prostor, mapiranje, i geografske imaginacije postali uobičajene teme u različitim analitičkim poljima djelomice i zbog toga jer na paradoksalan način globalizacija u prvi plan stavlja značaj lokacije.“, ili da „recentni radovi u područjima književnih i kulturalnih studija, sociologije, političkih nauka, antropologije, povijesti i povijesti umjetnosti bivaju sve specijalniji po svojoj orijentaciji“ (Ibid. 170), „zaokret ka prostoru“ obilježen je mnogo većom složenošću nego što se to može isprva činiti.

I doista je točno da „...suvremena misao diljem društvenih i humanističkih znanosti otkriva prostor kao raznovrsne, kompleksne često i začudne serije različitih vrsta lokacija: fizikalnih, mitoloških, simboličkih, imaginarnih, lingvističkih, kartografskih, perceptivnih, predstavljajčkih, to jest prostor koji je razapet između materije i značenja“ (Warf i Arias 2009, 10), no unatoč tome što je riječ o potki za tkanje fikcionalnog svijeta tekstem, književni prostor kao književnoteorijski predmet, njegovo prikazivanje i oblikovanje, ni danas nije iznjedrilo jedinstvenu teoriju za njegovo izučavanje. I kao što je primijetila i Sara Upstone,

Među teoretičarima nema konsenzusa oko toga što je uopće prostor, a kamoli na što bi se prostori trebali usredotočiti. I dok Kant o prostoru govori kao o mediju unutar kojega su

³⁸ Začeci „zaokreta ka prostoru“ vidljivi su pod okriljem kulturne geografije 1980-ih godina prošloga stoljeća i rada teoretičara poput Davida Harveya, Edwarda Soje, Stevea Pilea, Doreen Massey i dr., i to nakon poticajnih studija dvojice francuskih filozofa i sociologa Michela Foucaulta i Henrija Lefebvrea. Treba, međutim, istaknuti da se o prostornome obratu, kao novome odnosu prema prostornosti u književnoj teoriji ili kulturalnim studijima, govori uz „topološki“, odnosno „topografski zaokret“. U svjetlu toga *spatial turn* usredotočen je na pitanje konstitucije prostora, *topographical turn* na reprezentaciju prostora, a *topological turn* na prostornost i nepromjenjive odnose. Ipak, ne može se govoriti o uvriježenosti takve distinkcije u teoriji.

geometrijske propozicije apodiktiske, tvrdeći da su prostorne dimenzije i mjere vjerodostojne, postmodernistički geograf za kojega se prostor mijenja i ne može se odrediti, s time se ne bi složio. (2009, 2)

U nastojanju da podsjetimo na složenost prostora kao predmeta istraživanja, ali i pokažemo da se u analizi kratke priče XX. i XXI. stoljeća prostorna paradigma nameće sama po sebi, donosimo pregled konceptualizacije *spatia*, kako u humanističkim i društvenim znanostima, tako i umjetnosti uopće. Naglasak je pritom na reprezentacijskoj strani fenomena, to jest pojmovima koji su ključni za kulturološku usmjerenost ove studije i važni za ustanovljavanje irskog modela postkolonijalne teorije. Budući da rasprave o prostoru, kao uostalom i one o postkolonijalnoj paradigmi, svojom brojnošću i raznolikošću, onemogućavaju jedinstvenost metodološkog pristupa, možda i uslijed inherentne otvorenosti njegove konceptualnosti³⁹, postkolonijalnim čitanjem kratke proze nipošto ne pokušavamo odgovoriti na pitanje što to književni prostor uopće jest. Polazeći od pretpostavke da književni prostor sudjeluje u konstrukciji stvarnosti, želimo tek istaknuti da njegovim propitivanjem prvenstveno pokušavamo čitati kulturu jedne nacije, a tek potom, posredno, i doprinijeti suvremenim raspravama o njegovome izučavanju.

6.1. Prije “zaokreta ka prostoru“

Prije najavljenog pregleda, treba, međutim, napomenuti da se uvjeti za zaokret ka prostoru u humanistici i društvenim znanostima stvaraju 50-ih i 60-ih godina prošloga stoljeća kada počinje blijedjeti utjecaj fenomenologije, humanističkog marksizma, hermeneutike i egzistencijalizma Sartreovskog tipa⁴⁰, a u kontinentalnoj filozofiji, pod utjecajem autora poput

³⁹ Uzevši Borgesovu pripovijest „Aleph“ kao alegoriju vječne isprepletenosti vremena i prostora, Soja ističe radikalnu otvorenost Trećeprostopa, pojma koji će tek biti pojašnjen u ostatku ovoga teksta. Trećeprostopa za njega spaja „subjektivnost i objektivnost, apstraktno i konkretno, realno i imaginarno, poimljivo i nedohvatljivo, ponovljivo i različito, struktura i djelovanje, um i tijelo, svjesno i nesvjesno, disciplinarno i transdisciplinarno, svakodnevnica i nedovršena povijest“ (1996, 56–57).

⁴⁰ Urbanist Edward W. Soja, čiji tekstovi pripadaju najužem kanonu tekstova koji su iznjedrili prostorni obrat, govori o „despacijaliziranoj iskrivljenosti historizma“ (2003, 7) ili pak o perspektivi prostornosti koja podrazumijeva samo objektivno mjerljive pojave u skladu s naglaskom na čulnom, kao kod Humea, Lockea, Comtea i dr. pozitivista, te u skladu s kartezijanskim matematičko-geometrijskim apstrakcijama i mehaničkim

Jacquesa Lacana (psihoanaliza), Claude Levi-Straussa (antropologija), Louisa Althussera (politička filozofija) i drugih, jača strukturalizam. Velik dio kontinentalnih teoretičara, među kojima i Michel Foucault tada progovaraju o „hegemoniji historicizma koji je obezvrijedio, zatvorio i depolitizirao prostor“ (Soja prema West-Pavlov 2009, 18). Riječ je o Hegelovoj idealističkoj filozofiji s jedne strane i onoj Friedricha Nietzschea, Martina Heideggera i dr. s druge. Foucault, naime, tvrdi da su „na kraju XVIII. stoljeća, nova postignuća u teorijskoj i eksperimentalnoj fizici lišila filozofiju njezina drevnog prava da progovara o svijetu, svemiru, konačnom i beskonačnom prostoru“, usmjerivši je na vrijeme. Od Kanta nadalje, filozofija je promišljala vrijeme“ (Foucault prema West-Pavlov 2009, 146).

Ako su suvremeni kulturološki pristupi književnom *spatiu* usredotočeni na kulturni i društveni naboj prostornosti⁴¹, onda se među istraživanjima prostora i prije spomenutog obrata, svojom relevantnošću za naše polje zanimanja, ističu promišljanja teoretičara koji su se udaljili od do tada uobičajenog nizanja tipova prostora, te simbola i motiva u prikazima krajobraza (Auden 1950., Giamatti 1966., Ritter 1975., Gill 1972.). U svome djelu *Poetika prostora* iz 1957. g. Francuz Gaston Bachelard među prvima se udaljio od tradicionalnog poimanja prostora kao spremišta zbivanja. On, naime, govori o „pjesničkoj slici u njezinu izvoru“, kao posljedici „čiste imaginacije“ (2000, 22), što znači da je njegov imaginarni prostor zapravo *doživljena* slika.

Baveći se poimanjem odnosa prostora i vremena u različitim romanesknim žanrovima, sovjetski teoretičar književnosti Mihail Bakhtin u studiji „Oblici vremena i kronotopa u romanu: ogledi iz istorijske poetike“ (većim dijelom napisane do 1938., ali dovršene i objavljene tek 1973.g.) uvodi pojam kronotopa (vremenoprostora) ne bi li pokazao kako stvarni svijet stvaranjem (autora) i obnavljanjem (čitatelja) ima udjela u uspostavljanju svijeta prikazanog u tekstu. Taj dijaloški proces razmjene opisao je kao kronotopičan jer se

materijalizmom postnjutnovske fizike ili postdarvinovske biologije. Toj je „prostornoj kratkovidnosti“, kako je opisuje Soja, pridonio Henri Bergson, koji je prostor opisao kao praznu homogenu cjelinu (122–123).

⁴¹ Kako je primijetio A. Nünning suvremene teorije prostora, unatoč pluralizmu njihove metodologije, odlikuje uporaba zajedničkog, metaforički primijenjenog prostornog pojmovlja, općeprihvaćenog u različitim disciplinama (središte i periferija, prelaženje granica, graničnost, kognitivne karte, teritorijalizacija itd.). Uz pluralizam pristupa i metoda – bilo da je riječ o pokušajima da se objasni što je to književni prostor, da se čita prostor u književnim tekstovima ili se kroz prizmu *spatia* promišlja kulturni identitet i transrealni prostori, ističe se i interdisciplinarnost (2009, 47).

„ostvaruje u društvenom svetu koji se historijski razvija, ali i bez odvajanja od istorijskog prostora koji se menja“ (Bakhtin 1989, 384). Jurij Lotman pak u djelu *Struktura umjetničkog teksta* (1970) promatra prostor kao konstitutivni element umjetničkog djela. Njegov topološki pristup počiva na čovjekovoj vizualnoj percepciji svijeta putem koje je utvrdio da su prostorni modeli nositelji neprostornog kulturnog značenja. Kulturnu semantizaciju prostornih odnosa ilustrirao je nizom opozicijskih parova (otvoren – zatvoren, visok – nizak, blizak – dalek), kao temelja kulturnog modela ili „slike svijeta“. To znači da je prikazana stvarnost, u smislu prostornih obilježja, iskaz topološki shvaćenih prostornih odnosa, koji proizlazeći iz iste temeljne strukture, odnosno kulturnog tkiva, ostaju identični. Za njega je tako najvažnije topološko obilježje u književnosti granica između dva različita potprostora teksta, to jest dva semantička polja, uz koja se vezuju određene skupine likova (statični nasuprot aktivnih) (Lotman 2001, 312-317). Kao vrijedan doprinos strukturalističkim promišljanjima prostora ističe se i *Towards a Theory of Space in Narrative* (1984) Gabriela Zorana u kojoj se govori o asimetričnom i složenom odnosu vremena i prostora kako ga bilježi tekst. Treba, međutim, istaknuti da niti jedno od spomenutih promišljanja prostora u književnoj znanosti ne bi bilo moguće bez odnosnog poimanja prostora, dijametralno suprotnog apsolutnoj, kartezijanskoj ili newtonovskoj konceptualizaciji prema kojoj je prostor bio statična i društveno izolirana kategorija.

6.2. Poimanje prostora – od Euklida do Joycea

Kompas s jedne, a Euklidova geometrija⁴² s druge strane, oličenje su dva različita pristupa prostoru kao povijesno relevantna za poimanje specijalnosti i njezin hijerarhijski položaj u društvenoj teoriji. Euklidovi aksiomi i postulati prostor su objasnili kroz kontinuitet, što preuzima i Newton, definirajući ga kao apsolutnu kategoriju. Apsolutni prostor miruje, on je uvijek isti i nepromjenjiv, mislilo se, ali kompas, mehanizam s drhtećom iglom i različitim polovima, još od XIII. stoljeća kada se prvi put spominje, upućivao je na posve drukčije stanje stvari, kako će ga tek početkom XX. stoljeća opisati Albert Einstein⁴³, tvrdi Stephen Kern

⁴² Zanimljivo je da dječak u noveli „Sisters“ koja otvara *Dablince*, navodi upravo gnomon, termin iz Euklidove geometrije, kao riječ, koja mu je kao paraliza i simonija oduvijek zvučala čudno.

⁴³ Harvey razlikuje tri vrste poimanja prostora: apsolutno, relativno i relacijsko. Apsolutni prostor nalik je predegzistirajućoj, statičnoj rešetki podložnoj standardiziranom mjerenju. Relativni prostor vezan je uz

(2003, 131-132). Dvadeseto stoljeće stoga je razdoblje u kojem homogenost *spatia* počinje zamjenjivati njegova heterogenost pa se biolozi posvećuju istraživanju doživljaja prostora različitih životinja, a sociolozi čine istu stvar pri opisivanju različitih kultura. I likovni umjetnici ustaju protiv jedinstvene perspektive prostora, ideje koja je dominirala slikarstvom još od renesanse, počevši prikazivati predmete iz različitih kutova, dok pisci svoja razmišljanja o perspektivi sve više crpe iz filmske umjetnosti.

Nietzsche i Ortega y Gasset već su nešto ranije bili razvili filozofiju perspektivizma kao aluziju na to da postoji onoliko različitih prostora koliko i perspektiva, no najozbiljniji izazov konvencionalnomu poimanju prostora ipak je došao od strane same fizike, vjeruje Kern (132), i to još u prvoj polovici XIX. stoljeća, s pojavom ne-Euklidove geometrije. Nagađanja da postoje dvodimenzionalni i trodimenzionalni prostori, te da je naš prostorni doživljaj subjektivan, kao i da je posljedica naše jedinstvene fiziologije, uznemirila su mnoge, a među njima i Lenjina koji je u svome djelu *Materijalizam i empiro-kriticizam* iz 1908. g., ustao protiv razrastanja percepcije spacijalnosti i Kantova poimanja prostora kao oblika razumijevanja, a ne objektivne stvarnosti. Lenjin je branio materijalni svijet u apsolutnome prostoru i vremenu na kojem se, kako je vjerovao, temelji Marksizam. I dok se Lenjin borio protiv svih oblika socijalnog relativizma, Einstein razvija teoriju relativnosti te 1920. izjavljuje da postoji beskonačan broj prostora koji se u svome suodnosu jedan na drugoga neprestano pomiču. U razdoblju u kojem su se fizičari pokušavali pomiriti s heterogenošću apstraktnog prostora, u prirodnim se znanostima počinje istraživati veza između strukture živućih organizama i njihove prostorne orijentacije kao poništenja Kantove teorije da je osjećaj za prostor urođen i da je riječ o *a priori* kategoriji uma. Budući da su rezultati raznovrsnih pokusa uputili na to da na filogenetskoj ljestvici postoje čitavi svjetovi s različitim orijentacionim mehanizmima, čovjekov egocentrični svemir biva uvelike poljuljan.

I sociolozi su uskoro krenuli u istome pravcu. Durkheim je postavio teoriju socijalne relativnosti prostora nasuprot onoj Sir Jamesa Frazera koji je tvrdio da su društveni odnosi utemeljeni u logici urođenoj ljudskom načinu razmišljanja. Durkheim je, naime, ustvrdio

višestrukge geometrije izbora jer prostorni okvir uvijek ovisi o onom tko i što relativizira, pa „svi oblici mjerenja ovise o referentnom okviru promatrača“ (Harvey 2005, 94), dok se u relacijskom smislu Harvey poziva na Leibnizovu teoriju prostora kojom se niječe mogućnost da se prostor promatra izvan procesa koji ga definiraju. „Procesi se ne zbivaju u prostoru, nego definiraju vlastiti prostorni okvir“, tvrdi Harvey (2005, 96), aludirajući na suodnos prostor – vrijeme, ali i na unutarnje uspostavljene odnose.

upravo suprotno, odnosno da logičko proizlazi iz društvenih kategorija, a da je prostor jedna od njih. Pokazao je to na primjeru indijanskog plemena Zuñi, koje poznaje sedam prostornih regija –sjever, zapad, istok, jug, zenit, nadir i centar – proizašlih iz njihova društvenog iskustva i proširenih u beskonačnost, to jest na prostor i izvan granica nastanjenosti njihova plemena. Durkheima je to dovelo do zaključka da je prostor heterogen, što je proširio njemački teoretičar Spengler, potvrdivši da različite kulture različito poimaju prostor i izjavivši da se način na koji to čine vidljiv u simbolizmu svih aspekata života. Doživljaj prostora primarni je simbol kulture, vjerovao je, i može se iščitati iz političkih institucija, vjerskih mitova, etičkih ideala, znanstvenih načela, obrazaca u slikarstvu, kiparstvu i glazbi. Klasične skulpture, kao i klasične građevine, jasno su omeđene i ne sugeriraju beskonačnost ili bezgraničnost već svojom zatvorenom geometrijom otjelovljuju idealne oblike zemlje i neba, za razliku od modernoga doba, koje za Spenglera simbolizira upravo neograničen prostor personificiran nastojanjima moderne civilizacije da, njegujući strast prema brzim prijevoznim sredstvima ili najvišim planinskim vrhovima, osvoji zrak (Kern 2003, 136-145).

Sva ova saznanje, međutim, tvrdi Kern, teško su nalazila odjeka izvan svojih disciplina pa do pravoga zaokreta u načinu poimanja prostora dolazi tek s umnogostručivanjem perspektiva u slikarstvu jer likovna umjetnost zrcali temeljne vrijednosti društva. Godine 1435. firentinski slikar Leon Battista Alberti sastavio je pravila perspektive za naredna četiri i pol stoljeća, stvorivši jedinstveni slikarski prostor Božjeg reda, ravnoteže prirode i ljudskih vrlina. Tek su impresionisti, Cézanne i kubisti dokinuli red i proporcionalnost svih segmenata života. Pošto su napustili unutrašnji prostor ateljea, impresionisti su otkrili čitav niz novih perspektiva, igre svjetlosti i nijansi boja, odbacivši prostor kao scensku kulisu. Cézanne je pritom prvi ponudio uistinu heterogen prostor, prikazavši isti predmet iz nekoliko različitih perspektiva. Kasnije su to nastavili kubisti, crpeći ne samo iz Cézanneova stvaralaštva, već i iz filmske umjetnosti koja je, vizualnom projekcijom u pokretu, razlomila homogenost vizualnog *spatia*⁴⁴. Raskid kubista s prostorom tradicionalne umjetnosti bio je predmetom eseja Gleizesa i Metzingera koji su prepoznali pojavu novoga prostora izmiješanih sposobnosti i osjećaja kao kontinuiteta ne-Euklidove geometrije (Ibid.).

Zato je Joyce, uz Prousta, za Kerna jedan od najvećih umjetnika nove faze ljudske svijesti u neprestanoj mijeni. Čvrsto mjesto događaja u nekome homogenom prostoru

⁴⁴ Hugh Kenner *Dublince* naziva Joyceovim kubističkim autopotretom jer po njegovome mišljenju Joyce nastanjuje Dublin pretjeranim verzijama samoga sebe. (Valente 1998, 332)

zamijenila je mnogostrukost kvalitativno različitih prostora ovisnih o višestrukim perspektivama, što je to na tragu onoga što je opisao i Joseph Frank u svome poznatom eseju *Spacijalna forma u modernoj književnosti*, gdje je ustvrdio da modernizam preferira simultanost nad sekvencijalnošću pa da moderna književnost nalazi svoj estetski izričaj upravo u spacijalnoj formi (1991, 60).

6.3. Pozitivan negativni prostor

U modernizmu prostor prestaje biti nepokretna praznina i postaje pun i aktivan. Brojna otkrića i izumi, nove građevine i prostorni planovi, značajni iskoraci u filozofiji i psihologiji, upućivali su na to da prostor ima konstitutivnu ulogu, a što Kern prepoznaje kao pojavu „pozitivnog negativnog prostora“ (153). Riječ je o terminu iz povijesti umjetnosti koja slikani predmet opisuje kao pozitivan prostor, a pozadinu kao negativan pa je pozitivan negativni prostor konstituirajući pojam za sve ono što se umjetničkim djelom naoko ne prikazuje.

Ipak, Kern smatra da afirmacija prostora u umjetnosti⁴⁵ nije imala izravan utjecaj na korijenite političke, društvene ili vjerske promjene, ali tvrdi da je konstitutivnost pozitivnog negativnog prostora dio povijesti rađanja ideje političke demokracije i sloma aristokratskih privilegija, odnosno sekularizacije vremena općenito. „Premda je veza između navedenih

⁴⁵ Na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće prostor i u arhitekturi prestaje biti negativnim elementom u odnosu na namještaj i razne uporabne i ukrasne predmete. Naime, povećanim opticajem dobara u XIX. stoljeću, Europa je bila izgubila osjećaj za dostojanstvo prostora, krcajući ga nepotrebnim predmetima, pa su poluprazne sobe postale znakom nepotpunosti ili siromaštva, tvrdi Kern. Pod utjecajem estetike njemačkoga filozofa Theodora Lippsa, uvjerenog da ljudsko tijelo nesvjesno suosjeća s arhitektonskom formom te da se osjećamo slobodnima ondje gdje vanjska ograničenja ne sputavaju naš tjelesni pokret, nizozemski arhitekt Hendrick Berlage, međutim, počinje govoriti o arhitekturi kao umjetnosti prostora. Nova arhitektura polako počinje privilegirati velike otvorene sobe prikladne za slobodno kretanje. Daljnjim porastom broja ljudi, vozila i zgrada u gradovima, dolazi i do pojave prostornih planova pa društvena spacijalnost postaje važan faktor. U kazališnoj scenografiji njemački umjetnik Adolphe Appia napušta oslikane plohe i stvara ritmične prostore s arhitektonskim oblicima i dramatičnom *chiaroscuro* rasvjetom. Scenografija ima ulogu naglasiti prostor kojim se glumci kreću. I u kiparstvu prostor prestaje biti kulisom za skulpturu i postaje njezinim konstitutivnim elementom. Austrijski umjetnik Gustav Klimt, s pozadinom koja se širi na osobu ili predmet slikareva zanimanja, još radikalnije nastavlja impresionističku afirmaciju *spatia*, da bi do vrhunca došlo s kubizmom, kao „studijom o prostoru“ kako ga opisuje Braque, te s futurizmom, u kojem se čovjek uopće ne može prikazati ako nije određen atmosferom koja ga okružuje (2003, 175-177).

pojava rijetko eksplicitna, tematska sličnost nevjerojatna je i čini tu podudarnost vrlo zanimljivom“ (2003, 177). Drugim riječima, kako su kršćanski monarsi gubili svoju mističnu auru i predznak svetosti, dvor su u popularnoj mašti zamijenili drugi koridori moći, oni parlamenta i kongresa. Kako je nestanak kršćanskog metafizičkog okvira promijenio način poimanja vremena, crkve ili palače zamijenila su svakodnevna mjesta; ulice i trгови kojima se putuje, uredi, tvornice ili radionice u kojima se radi, prodavaonice ili tržnice po kojima se trguje, ili pak domovi u kojima se stanuje i, jednostavno, živi.

6.4. Foucaultov diskurzivni prostor

Tu se kao ključan nameće izrazito utjecajan rad Michela Foucaulta, točnije Foucaultov pojam diskurzivnog prostora kao termina kojim se diskurs o prostoru počinje preklapati s materijalnim prostorom u njegovom arhitektonskom i institucionalnom obliku. Foucaultovo ustrajanje na strukturalnim prostornim metaforama poput *položaja, mjesta, lokacije, polja* u francuskim znanstvenim krugovima 50-ih i 60-ih godina prošloga stoljeća naišlo je na plodno tlo u smislu odmaka od bavljenja vremenom kao trajne opsesije prosvjetiteljskog i post-prosvjetiteljskog univerzalističkog humanizam, ideje napretka i kartezijskog pogleda na svijet s čovjekom u središtu. Promjena *episteme*, da se poslužimo Foucaultovim terminom, ili pak paradigme, da se poslužimo onom Thomasa Kuhna⁴⁶, u XX. je stoljeću, zahvaljujući strukturalizmu, bila posljednji udarac ideji čovjeka kao središta svemira, jer ga se počelo promatrati na razmeđu diskurzivnih silnica, kao protočan, prijemčiv subjekt bez čvrste jezgre. Za Foucaulta su XIX. stoljeće obilježile ideje poput gomilanja znanja s naglaskom na spoznaji i dijalektici subjekta, dok je za XX. stoljeće upravo prostor postao jednim od kamena temeljaca za formaciju ideje diskursa.

⁴⁶ Usporedivost Foucaultova pojma *episteme* s Kuhnovim pojmom paradigme u teoriji je gotovo opće mjesto, a riječ je o terminu kojime se Michel Foucault koristi u djelu *Riječi i stvari* ne bi li označio povijesni *a priori* koji utemeljuje znanje i diskurs epohe. U svojim kasnijim knjigama pojasnio je da nekoliko epistema mogu supostojati i međudjelovati i kada pripadaju različitim sustavima moći znanja. Foucault epistemu definira kao nešto „poput pogleda na svijet, komadića povijesti zajedničkog svim granama znanja koji na svaku pojedinačno nameće iste norme i postulate“, poput „općeg stadija razumnosti, određene strukture misli... potpunog skupa odnosa koji ujedinjuje, u određenome razdoblju, diskurzivne prakse uz pomoć kojih se uzdižu epistemološke figure, znanosti, i moguće formalizirani sustavi“ (Foucault 2002, 211).

On, naime, govori o sustavu znanja kao posljedici odnosa među dijelovima, to jest o neujednačenoj disperziji i ne-uzročno-posljedičnom nastanku pojedinih elemenata diskursa. Spacijalnost Foucaultove misli tako je kasnije obilježio pojam moći koji ju je učinio post-strukturalističkom, a samim time i ključnom za naše istraživanje. Od 1960-80. godina, u djelima *Nadzor i kazna*, *Ludilo i civilizacija* i *Rađanje klinike* Foucault statični model diskurzivnog prostora pretvara u onaj dinamički, društvenog, to jest, materijalnog prostora, u kojem se ono što se izriče ili misli uređuje odnosima moći, prostora i znanja (West-Pavlov 2009, 28,146). Time je pokazao načine na koji su prostorni odnosi i metode ograničavanja, isključivanja i određivanja, neodvojivi od širih društvenih procesa i preobrazbi (Hannah 2007, 101). Za Foucaulta je prostor temelj svih oblika društvenog života, stjecanja i provođenja moći, jer izravno sudjeluje u socijalnoj konstrukciji znanja koja se prenosi s naraštaja na naraštaj, a što ga čini važnom analitičkom kategorijom putem koje moć postaje vidljivom (West-Pavlov 2009, 147-150).

Francuski sociolog se navedenim idejama počinje baviti već u svome prvom djelu *Ludilo i civilizacija* iz 1961. g., kada ludilo smješta u povijesno-prostorni kontekst isključivanja kao mehanizma kojim društvo nepoželjne odstranjuje iz života ali ih i organizirano nadzire. Kao primjer navodi renesansnu *stultiferu navis*, brod luđaka, „čudnovatu pijanu lađu“ kojom za pojedince započinje lutalački život bez konačnog pristaništa ili krajnjeg cilja (Foucault 1980, 18). S društvenim promjenama mijenja se i prostor isključivanja duševno oboljelih, pa u klasicizmu brod „više neće ići, na čudnovatoj svojoj plovidbi od jednog ovozemaljskog svijeta do jednog drugog svijeta, tamo; on više nikada neće biti ta bezuvjetna međa u daljini. Eto ga privezanog, čvrsto, sred stvari i ljudi. Zaustavljenog i zadržanog. Više nije barka, već bolnica“ (46). Tada ideja prostorne isključenosti dobiva svoju punu potvrdu pa Foucault razdoblje klasicizma naziva „dobom velikog utamničenja“ (50), kada se ustanovljavaju prihvatilišta ili mjesta za prisilni rad, „instance poretka, monarhijskog i građanskog poretka koji se u Francuskoj stvara baš u to vrijeme“ (52). U XVIII. stoljeću umobolnicu će zamijeniti azil, prostor moralnog liječenja uz rad, u kojem je društvo napokon uspjelo izdvojiti, zatvoriti i kontrolirati ludilo novim metodama; represiju zamjenjuje autoritet, a umobolnici se pretvaraju u malodobne (220-224).

U djelu *Rađanje klinike, arheologija medicinskog opažanja* iz 1963. g. Foucault se pak bavi bolničkim diskursom. Riječ je o studiji u kojoj se prostor prvi put eksplicite nameće kao okvir za proizvodnju nove paradigme znanja (West-Pavlov 2009, 116). Oboljeli predstavljaju opasnost za zdrave i društvo u cjelini pa se bolest smješta u društveni prostor. Bolesnik se može izliječiti samo u društvu, ukoliko drugi interveniraju svojim znanjem i resursima.

Institucija i prostor zajednički proizvode znanje, kojemu bolesnik treba platiti dug jer je uživao prednosti društvenosti.

Kada se govori o suvremenim promišljanjima prostora, neizostavan je i Foucaultov predložak predavanja iz 1967. g., naveliko poznat kao tekst „O drugim prostorima“, zbog toga što se u njemu razrađuje pojam heterotopije. Foucault se utopijom bavi tek marginalno, opisujući je kao nestvarno mjesto u izravnoj ili obrnutoj vezi sa stvarnim prostorima društva. te ga više zanimaju stvarna mjesta koja postoje u svakoj kulturi i civilizaciji i koja su u temeljima društva, ali to društvo istovremeno i izokreću (1986, 24). Između utopije i heterotopije „postoji mješovito i zajedničko iskustvo“, što Foucault ilustrira ogledalom koje se pojavljuje kao utopija „jer je bezmjesno mjesto“, ali i kao heterotopija jer „ogledalo postoji u realnosti, gdje vrši vrstu otpora“ i koje čini mjesto koje mi zauzimamo „apsolutno realnim, povezanim sa svim prostorom koje ga okružuje, i apsolutno nerealnim“ (Ibid.). Riječ je o raznovrsnim prostorima kao zrcalu društva na njegovim rubovima, pri čemu se otkrivaju granice simboličnog (West-Pavlov 2009, 138). Foucault razlikuje dvije vrste heterotopija. One krizne koje postoje u primitivnim društvima, kao „privilegirana, sveta ili zabranjena mjesta, rezervirana za pojedince koji su u odnosu prema društvu i okolišu u kojem oni žive u stanju krize“ poput adolescenata, žena s mjesečnicom, trudnica, staraca i sl. (Foucault 1986, 24). Premda nestaju, mogu se naći i u modernom društvu kao heterotopije devijacije, za pojedince čije ponašanje nije u skladu s društvenim normama, poput odmarališta, psihijatrijskih bolnica i zatvora, ali i staračkih domova „koji su na granici između heterotopije krize i heterotopije devijacije, budući da nakon svega, staračka dob jest kriza, ali je i devijacija u našem društvu gdje je dokolica pravilo, a beskorisnost vrsta devijacije“ (Ibid.). Postoje heterotopije koje bezgranično sakupljaju i čuvaju vrijeme, poput knjižnica i muzeja. U njima je realizirana ideja modernosti „akumuliranja svega, ustanovljavanja generalne arhive, volja da se sve zatvori na jednom mjestu za sva vremena, sve epohe“ kao „vrsta stalnog i nedefiniranog gomilanja vremena na nepokretnom mjestu“. Naspram heterotopija povezanih s gomilanjem vremena su heterotopije „povezane s vremenom u njegovom tekućem, prijelaznom i nesigurnom aspektu, vremenu u stanju festivala“, poput sajmišta na rubovima grada ili vikendaških naselja (26).

Slijedi *Nadzor i kazna. Rađanje zatvora* iz 1975. g. kao prikaz razvoja koncepta kazne kroz različita vremenska razdoblja i zemljopisna područja, od javnog mučenja i njegovih obilježja spektakla, do suvremenog discipliniranja, koje je isključilo fizičko nanošenje boli, a uključilo izolaciju i promatranje. Ovakva je promjena za Millsa pandan najvećoj promjeni u sustavu vlasti jer se vlast s kralja ili kraljice premješta unutar društvenog korpusa (2003, 43).

Zatvor je duboko povezan s funkcioniranjem društva, štoviše zatvor je „mikrokozmos savršenog društva“ (Foucault 1994, 244). Za razliku od drugih korektivnih ustanova, koje su uvijek specijalizirane, poput samostana, vojarni, škola, radionica i sl., zatvor je „omnidisciplinaran“, njegovo djelovanje na pojedinca je stalno i u konačnici daje potpunu vlast nad zatočenicima (1994, 242). Prostor zatvora proizvodi diskurs, znanje i identitet, no osim što je riječ o prostoru promatranja i kontrole, njegovo opstojanje uvjetovano je i novim oblikom društvenog subjekta. Prema Foucaultovom načelu produktivnosti fizičkih prostora i praksi koje se u njima odvijaju, zatvori funkcioniraju kao heterotopije. Oni objedinjuju političko-moralni obrazac pojedinačnog osamljivanja i hijerarhije, gospodarski obrazac snage kojom se osigurava obvezan rad, te tehničko-medicinski obrazac izlječenja i normalizacije. Zatvor sadržava i ideju Panoptikona, institucionalne građevine koju je u XVII. stoljeću osmislio engleski filozof i socijalni teoretičar Jeremy Bentham, opisavši je kao nov način postizanja moći uma nad umom, dosad bez premca.

Panoptikon je za Foucaulta materijalizacija nastojanja da „se pokaže kako se može dokinuti zatvorenost disciplina i postići da one na rasprostranjen, mnogostruk, polivalentan način funkcioniraju u cijelom društvenom tijelu“ (1994, 214). On je sredstvo kojim se postiže disciplinsko društvo, to jest društva nadzora. Panoptikon za Foucaulta predstavlja univerzalnu shemu primjenjivu u svim društvenim institucijama u kojem se treba nametnuti neki zadatak ili određeno ponašanje (1994, 211). Panoptikon je uz to i laboratorij jer omogućuje eksperimentiranje s ljudima, a istodobno je i aparat za nadzor vlastitih mehanizama, to jest službenika kojima se onda može suditi, nametati metode i mijenjati ponašanje (1994, 210). Model Panoptikona od ustanova se širi i na svakodnevni život, čime postaje općeniti model društvenog funkcioniranja. Panoptička distribucija prostora osigurava red, rad, disciplinu i djelotvornost jer je idejno rješenje Panoptikona primjenjivo u suvremenim javnim i privatnim prostorima te je kao takvo indikativno i za vrijeme u kojem živimo. Kao viziju Panoptikona u XXI. stoljeću S. Mills navodi nadzorne sustave kamera kojima se nadgledaju gradska središta i ulice (2003, 45). Nadzor je nečujan i stalan, a kontrola je moguća tijekom cijelog dana i iz svih perspektiva.

6.5. Svakodnevica i trijalektika prostora

Još jedno nezaobilazno djelo za suvremeno promišljanje prostora svakako je i *Proizvodnja prostora* (*Production de l'espace*) iz 1974. g., Henrija Lefebvrea koji je svojom dijalektičkom kritikom značajno pridonio razvoju suvremene sociologije, osobito kao analize

svakodnevnoga života. Ističući neraskidivu vezu prostora i društvenog djelovanja, Lefebvre je uputio na preklapivost različitih tipova prostora – fizički, mentalni i društveni. Njegova teorija prostora, zasnovana na marksističkom konceptu proizvodnje, shodno tome pretpostavlja tri dijalektički povezane dimenzije. Prostorna praksa „obuhvaća proizvodnju i reprodukciju te određena mjesta i prostorne cjeline svojstvene društvenoj formaciji“ te „unutar percipiranog prostora [*espace perçu*], utjelovljuje usku vezu svakodnevne stvarnosti (dnevna rutina) i urbane stvarnosti (rute i mreže, koje uzajamno vezuju mjesta rada, privatnog života i okolice)“ (Lefebvre 2005, 33- 38), pa se može govoriti o materijalnom prostoru kao prvoj dimenziji. Drugu dimenziju, koja podrazumijeva diskurse o prostoru, Lefebvre naziva reprezentacijom prostora koja pak podrazumijeva konceptualizirani prostor [*espace conçu*], „prostor znanstvenika, prostornih planera, tehnokrata, koji ga ‘prekrajaju’ i ‘sastavljaju’“ (38). Prostori reprezentacije, kao treća dimenzija, uključuje izravno življeni prostor [*espace vécu*], posredovan vezanim slikama i simbolima, kao „prostor ‘stanovnika’ i ‘korisnika’, ali i određenih umjetnika i možda pisaca i filozofa, koji opisuju i ne teže ničem drugom doli opisivanju“ (39).

Utjecajna Lefebvreova teorija prostora odredila je i rad humanog geografa i urbanista Edwarda W. Soje, čija je studija *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* iz 1989. g. označila je prekretnicu u izučavanju prostora, otvorivši dijalog između geografije i socijalne teorije. Kao nastavljajući onoga što su započeli M. Foucault i H. Lefebvre, Soja je utemeljio vlastiti model društveno-prostorne dijalektike. Sojin društveno proizvedeni prostor razlikuje se od fizičkog prostora materijalne prirode i mentalnog prostora spoznaje, koji sudjeluju u društvenoj konstrukciji prostornosti (2003, 120). Prožimajući odnos fizičkog, mentalnog i društvenog prostora, koji se mogu promišljati i svaki pojedinačno, ključan je za Sojin pojam Trećeproстора (Thirdspace), nastalog po uzoru na radikalno otvoren Lefebvreov *treći prostor*, razrađenog u djelu *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* iz 1996. Prvoprostor, naime, upućuje na fizički ili realni prostor izravnoga prostornog iskustva, dok je Drugoprostor, subjektivni, mentalni i imaginarni doživljaj ovisan i o reprezentacijama prostora. Trećeprostor, kao najradikalnija od tri kategorije, življeni je društveni prostor višestrukih značenja, različit od Prvoprostora i Drugoprostora, a istovremeno i njihov kompozit (74–80).

Dok je Sojina radikalna otvorenost prostora dala svoj obol i radu Doreen Massey, to jest, njezinoj mnogostrukosti prostora nastalih uzajamnošću odnosa različitih putanja, kako je to prikazala u djelu jednostavnoga naziva *For Space* iz 2005. g., Lefebvreovo zanimanje za svakodnevicu utjecalo je na rad francuskog sociologa Michela de Certeaua. Njega ovom

prilikom ne navodimo samo kao teoretičara usmjerenog na različite tipove drugosti, ili kao jednog od osnivača kulturalnih studija, nego nam je njegovo djelo *Invencija svakodnevice* (*L'Invention du quotidien*) iz 1980. važno i zato što nagoviješta jednu od glavnih preokupacija poglavlja koje slijedi, a kojim obuhvaćamo daljnje teoretičare prostora čiji je rad relevantan za ovu studiju. Riječ je, naime, o de Certeauovom poimanju prostora kao „practiciranog mjesta“ (2002, 183)⁴⁷ to jest o ideji pravljenja prostora od mjesta kao vida kolonijalnog otpora.

⁴⁷ I studija *The Role of Place in Literature* američkog književnog znanstvenika Leonarda Lutwacka iz 1984. g. nudi mjesto kao „življeni prostor“ ili „nastanjiv prostor“ (27). Lutwack govori o doslovnoj i simboličkoj vrijednosti, odnosno zemljopisnoj i metaforičkoj svrsi mjesta, zanimajući se za konkretna obilježja književnog prostora (na primjer njegovu središnjost ili marginalnost), žanrovsku utemeljenost, te ulogu u zapletu i oblikovanja lika (37–73).

7. POSTKOLONIJALNA TEORIJA I PROSTOR

Pristupimo li postkolonijalnoj teoriji kao eksplanatornoj teoriji, ili onako kako to predlaže Knežević, ne kao teoriji nego kao polju znanstvenog zanimanja (2012, 107), pod pretpostavkom da je, kao što to kaže Luthy, „povijest kolonijalizma sama ljudska povijest“ (1961, 485), onda poput Stephena Slemona, kolonijalizam shvaćamo kao još jedan nedostatno specifičan i transhistoričan pojam, ali i kao neophodnu konceptualnu kategoriju kritičke analize, potrebne za razumijevanje njegovih ideoloških implikacija sve do razine političke ekonomije (1994, 50).

Saidov *Orijentalizam*, zajedno s djelima Gayatri Spivak i Homija Bhabhe⁴⁸ i danas se oštro kritizira zbog izjednačavanja različitih kolonijalnih iskustva pa se možda zbog Saidove utjecajnosti i popularnosti, kao i one drugo dvoje spomenutih teoretičara, pomalo pogrešno stječe dojam da je primjena postkolonijalne teorije ograničena na kulturološku problematiku, na primjer pitanja hibridnosti identiteta i jezika, a po cijenu iskustva utemeljenog u konkretnome mjestu, što je, jasno, problematično iz više razloga. Kao prvo, ne samo da je nemoguće odvojiti teoriju punu tropova poput migriranja, prelaženja, bivanja između itd. od klime koju stvara globalna vizija kapitalističke monokulture, kao što to tvrdi Smith (2004, 259), već se, kao što to tvrdi Ania Loomba, "postkolonijalnost ne može smisleno istraživati pa umjesto toga počinje zamagljivati iste odnose moći koje teži razotkriti" (1998, 19).

7.1. Produkcija i recepcija (kanona) tekstova o postkolonijalnoj teoriji

O čemu je točno riječ? Spivak je, naime, osamdesetih pisala da "bi drugi, umjesto prepoznatljiva identiteta, trebao braniti višestrukost" (Biti 2000, 392), Bhabha je o migrantu govorio kao o pioniru nove vrste politike koja ljude objedinjuje kroz hibridnost i razlikovnost (1994, 17), a Rushdie je u zbirci eseja *Imaginary Homelands* slavio one koji se ustoličuju u idejama i sjećanjima, a ne u mjestima i materijalnim stvarima (1992, 124). Teoretičar Andrew Smith istaknuo je tu postkolonijalnu percepciju migranta kao obdarenog osobitim uvidom i

⁴⁸ Said vrlo malo govori o specifičnim kolonijalnim trenucima i konkretnim zemljopisnim područjima. Homi K. Bhabha i Gayatri Chakravorty Spivak još rjeđe. Uz to, Spivak se često kritizira za urušavanje etničkih kategorija i esencijalizaciju kolonijalnoga subjekta.

specifičnom svijesću o relativnosti kulturnih pravila i formi, kroz tvrdnju da je velika količina nade i optimizma koja se nekoć ulagala u države nastale dekolonizacijom kasnije prenesena na putujućeg kozmopolita, čime je nacija prestala biti sredstvom za postizanje društvenog ili povijesnog napretka (2004, 250)⁴⁹. Naoko je poznato da je u skladu sa svojim post-strukturalističkim nasljeđem, postkolonijalna teorija, dakle, tradicionalno podupirala ideju protočnog identiteta kao otjelovljenja prosvjetiteljskih težnji Immanuela Kanta o tome da svi budemo građani svijeta i uzdignemo se iznad etničkih sukoba i krvoprolića kao obilježja ljudske povijesti (Brennan 2004, 125), no u studiji *Death of a Discipline* iz 2003. godine Garyatri Spivak ipak je kritizirala pristup iz vizure migranta-intelektualca. Međutim, otkako posljednjih petnaestak godina jača svijest o dodirima postkolonijalne teorije s teorijom globalizacije, sve se pak više govori o mogućnosti da analitička perspektiva utemeljena u konkretnom mjestu neće biti kadra ispisivati historigrafiju priznavanjem iskustva periferijalnosti, a da se pritom ne esencijalizira u determinističku nacionalnu naraciju⁵⁰. Zato bismo ovom prilikom podsjetili da za nas "zrakasti zemljopis dovodi nacionalne literature u dinamičan suodnos davanja i provjere, pretvarajući koncentraciju u mjestu u interakciju, usklađujući topografiju i ontološku atopiju u pluralističkom – i probabilističkom – stošću divergencije, svojstvenom (htjeli-ne htjeli) svijetu bez literarnog središta, ali i bez nametanja

⁴⁹ Uz to, pitanje prostora nerijetko je u pozadini i u pojmovnicima postkolonijalne teorije. U kapitalnom *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature* (1989), autori Ashcroft, Griffiths i Tiffin vrlo rijetko progovaraju o zemljopisu. Oni, naime, navode da je gubitak prostora česta preokupacija različitih nacionalnih književnosti koje se smatraju postkolonijalnim, ali više u smislu gubitka jezika kao glavnog preduvjet za konstrukciju Drugosti (16-29). Ashcroftov pojmovnik *Key Concepts in Post-Colonial Studies* iz 1998. g. ipak sadrži znatan broj natuknica vezanih uz kategoriju prostora (palimpsest, mjesto, kartografija, dislokacija, okolišni imperijalizam, granica, središte, periferija, hibridnost, globalizacija) premda same natuknice prostor nema. Gubitak prostora, međutim, ovdje se više ne veže uz pitanje jezika nego uz modernitet. Očekivano, teorijska literatura koja se bavi teorijom književnosti još se manje bavi prostorom kao poljem zanimanja postkolonijalnih kritičara. Peter Barry u udžbeniku *Beginning Theory* postkolonijalne studije razmatra s dijakronijskog stajališta te tvrdi da kolonizator polazi od pretpostavke da je prošlost neke nacije bezvrijedna i da je pred-kolonizacijsko doba predcivilizacijski limb iliti povijesna praznina pa je zadatak postkolonijalne perspektive srušiti kolonijalističku ideologiju kojom se ta prošlost obezvrijedila (200). I *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* (2000) Vladimira Bitija isto tako postkolonijalnu teoriju definira kao onu "...koja se bavi poviješću i kulturom bivših kolonijalnih zemalja" (390), ali barem usputno spominje problem njezine iskorijenjenosti iz mjesta.

⁵⁰ Knežević, na primjer, u tom smislu govori o iskustvu unutarnjeg imperijalizma u Europi (2012, 107).

nekog konvergentnog projekta" (Machiedo 1996, 346). Mnogostrukost i međusobna različitost tih prostora, međutim, mora biti posve drukčija od mnogostrukosti koja je rezultat segmentiranja i cjepkanja prostora *ad infinitum*, kao što je upozorio Henri Lefebvre, i to kako bi se društveni prostor razotkrio u svojoj specifičnosti, sve do mjere u kojoj bi prestao biti odvojenim od fizičkog i mentalnog prostora (2002, 136-137).

Usprkos tome, u relevantnom znanstvenom korpusu, barem produkcijski, ako već ne recepcijski, istovremeno postoji i nezanemariva nit koja se kontinuirano bavi povijesno i zemljopisno utemeljenim iskustvima pojedinih nacija i to iz različitih kutova, pa nije posve točno da je „postkolonijalna kritika slabo artikulirala vlastitu povijesnu perspektivu uz tek neke primjere koji su relativno svježeg datuma“, kao što tvrdi Knežević (2012, 113). Paul Carter, na primjer, u svome djelu *The Road to Botany Bay: An Exploration of Landscape and History* (1987) propituje imperijalnu konstituciju prostora u Australiji, to jest prakse kojima osvajač prostor pretvara u mjesto i uključuje ga u opticaj kulturnih dobara. J. K. Noyes u studiji *Colonial Space: Spatiality in the Discourse of German South West Africa 1884–1915* (1992) obrađuje pitanje strukturiranja kolonijalnog prostora u njemačkoj jugozapadnoj Africi kroz manipulaciju granicama, dok zbornik *Geography and Empire* (1994) reinterpretira geografiju imperijalizma kroz klimatski determinizam, razdoblje dekolonizacije te vezu između uglavnom francuskog i engleskog kolonijalizma i uspostave prvih znanstvenih ustanova za izučavanje zemljopisa. Tu je, uostalom, i *Inventing Ireland* (1996) Declana Kiberda ili zbornik *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation* (2002).

U svome poznatom eseju „Culture“ iz 1990. godine, Stephen Greenblatt opisao je identitet, kulturu, politiku i gospodarstvo kao zamršeno klupko elemenata koji zajedno stvaraju dinamiku postojanja neke nacije u njezinoj prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

Svaka kultura posjeduje opću simboličku ekonomiju koju sačinjava čitav niz znakova koji potpiruju ljudsku žudnju, strah i agresivnost. Putem svoje sposobnosti da stvaraju dojmive priče, te da upravljaju učinkovitim slikovljem... književnici su vješti u manipulaciji te ekonomije. Oni uzimaju simbolički materijal iz jednog područja kulture i prebacuju ga u drugi, uvećavajući njihovu emotivnu snagu, mijenjajući njihovo značenje, povezujući ih s drugim materijalom preuzetim iz drugih područja, čime izmjenjuju njihov položaj u širem društvenom planu. (236)

Ako uspostavljen teorijski sustav u znanosti u načelu 'nadživljava' teorijske izmjene koje proizlaze iz specifičnosti poput kako, zašto i gdje, onda ovim citatom ne želimo reći da simbolički društveni odnosi uvjetuju one materijalne nego da su kultura i identitet uvijek

satkani od procesa koji su ih iznjedrili, a koji su posljedica, kako društvene, tako i političke i gospodarske klime u kojoj se prošlost nužno sudara sa sadašnjošću, a sadašnjost s budućnošću *tijela* nacije. Za takvo je poimanje društvenih odnosa tijelo potrebno shvatiti onako kako ga shvaća Bourdieu, kao repozitorij povijesti znanja i ponašanja (2003, 13), o čemu će tek biti riječi, i što nas podsjeća da povijesno iskustvo pojedine nacije osigurava platformu, koja, pa makar i nastala kao derivat primjene teorije na situaciju koja s njom nije izravno usporediva, empirijski bilježi pojave koje su indikativne jer se mogu opetovano identificirati⁵¹.

Postkolonijalna teorija, kao ogranak kulturalnih studija, po našem se shvaćanju, stoga, bavi književnim djelom kao izrazom metaforičkog i ne-metaforičkog jezika uključenog u stvaranje zamršene mreže složenih simboličkih odnosa (moći), koji su dio autorova iskustva u određenom mjestu i vremenu⁵² i koji, kako sadržajno, tako i strukturno, odnosno svojom formom i poetikom, nerijetko i istovremeno, zrcale i prokazuju vezu između procesa i pojava kojima bi se inače možda pristupalo odvojeno. Konkretnije, riječ je o zanimanju za kolonijalizam kao oblik društvene dominacije jedne skupine nad drugom, s naglaskom na odgovoru podčinjenih na takvu stvarnost, u smislu kulturne prakse utemeljene u konkretnom mjestu. U skladu je to s onim kako postkolonijalizam shvaća i Stephen During, za kojega je on „potreba u nacijama ili skupinama koje su bile žrtvama imperijalizma, da se postigne identitet nezagađen univerzalističkim ili eurocentričnim pojmovima i slikovljem“ (1995, 125).

Potruga za čvrstim osjećajem mjesta i kulturnog identiteta, problematičan i nerazriješen odnos s vlastitom izmještenošću, otuđenost povezana s trajnim osjećajem nepripadnosti, pojavnosti koje irska kratka proza bilježi u kontinuitetu, tako problematiziramo upravo kroz „veze između materijalnog i metaforičkog prostora, i između kapitalističkog moderniteta i moderniteta nacije“ (Howes 2006, 69), postupka kakav u nastojanju da ispravi činjenicu da je postkolonijalna kritika više usredotočena na metaforizaciju prostora, a manje na njegovu

⁵¹ Dok za Kneževića Spivakićino ustrajanje na heterogenosti podčinjene kulture upućuje na to da je iluzorno misliti da podčinjeni mogu oformiti zajedničku kulturnu ili političku platformu, mi, kao i Lloyd, smatramo da ona upućuje na spontanost koja joj je inherentna jer je upisana u tijelu nacije pa zato neminovno dovodi do neukrotive i kaotične uporabe materijalnog prostora; kako onog kulturalnog, tako i onog afektivnog. U irskome slučaju, kao što je već i najavljeno, prakse te heterogenosti objedinjene su Lloydovim pojmom „oralnoga prostora“ kao otjelovljenja Lefebvreovog „razlikovnog prostora“, o čemu će detaljnije biti riječi u nastavku ovoga poglavlja.

⁵² Sojina kritika historicizma ističe da se vrijeme i prostor moraju promišljati zajedno, a da se pritom ne daje prioritet ijednoj od dvije kategorije.

materijalističku interpretaciju, predlaže i Marjorie Howes, pozivajući se na Neila Smitha. I Benita Parry predlaže povezivanje metakritičkih spekulacija s proučavanjem postojećih političkih, gospodarskih i kulturnih uvjeta kako ovih sadašnjih, tako i onih prošlih, što je teško ostvarivo bez uvida u pojedinačne nacionalne okolnosti (2004, 80).

7.2. Prostor ili mjesto? – postkolonijalno pitanje

U teoriji je, naime, uvriježeno o mjestu govoriti kao sinonimnom s nekom specifičnom lokacijom ili svime onime što ima takozvani konkretan lokalni karakter u vidu geopolitike otpora, dok se ideja prostora dovodi u vezu s apstraktnim strujanjima globalnog kapitala (na primjer Anderson 1988., Jackson 1989., Anderson i Gale 1992., Clark 1993, Keith i Pile 1993., Cresswell 1996.). Štoviše, slavni „zaokret ka prostornosti“ u društvenim znanostima i kulturalnim studijima neraskidivo je vezan za ono što Oakes opisuje kao jednu od glavnih napetosti moderniteta, onu između subjektivnosti i objektivizacije, koja je prema njemu prostorna (1997, 524). Od Foucaulta, Lefebvrea, Soje i Saida, o imperijalizmu i kolonijalizmu govori se kao projektima „prostorne produkcije, prikazivanja i kontrole“ (Ibid.). Međutim, tako strogo postavljena opreka između dva srodna pojma ne samo da je mnogo problematičnija nego što se može isprva činiti nego se njome i zanemaruje činjenica da, kao što to tvrdi i Andrew Merrifield, „i prostor i mjesto imaju stvarni ontološki status jer su oba pojma otjelovljena materijalnim procesima – to jest, stvarnim ljudskim aktivnostima“ (1993, 520).

Timothy Oakes govori o osamdesetim i devedesetim godinama prošloga stoljeća kao o godinama u kojim je koncept mjesta doživio renesansu zahvaljujući kulturnim geografima koji su u njemu prepoznali dinamički alat za propagiranje zemljopisa u širećem interdisciplinarnom polju kulturalnih studija (525), dok Deborah Massey tvrdi da se s kategorijom mjesta povezuju riječi poput 'stvaran', 'utemeljen', 'svakodnevni', 'življen'. One zazivaju materijalnost, autentičnost, značenje i postavljaju mjesto u opreku s apstraktnim prostorom (2004, 7). To ne znači, međutim, da Massey smatra da mjesto nije konkretno i stvarno nego nam ona pokušava reći da je i prostor, štoviše globalni prostor, jednako tako stvaran⁵³. Drugim riječima, „i kapitalizam je kulturna praksa, ili barem ima svoju kulturnu

⁵³ Primjer koji Massey ovdje navodi rad je Bruna Latoura *We Have Never Been Modern* (1993) u kojem autor postavlja pitanje je li željeznica lokalna ili globalna. Njome se može putovati po svijetu (izuzev Afrike i nekih

stranu ovisnu o mjestu“ (8). I prema stajalištu koje je za Oakesa u srži takvoga odnosnog poimanja prostora, identitet utemeljen u mjestu gradi se kroz međudjelovanje izvanlokalnih sila političke ekonomije i povijesnih slojeva lokalnih društvenih odnosa. U suprotnome, mjesto se isključivo povezuje „s novom prostornom politikom otpora, nastojanjem da se teritorijalni identitet upiše u mjesto i postane oprečnim prostornim kolonizacijama kapitalističkog moderniteta“, iz čega proizlazi da je ideja mjesta proturječna ideji moderniteta (1997, 509).

Oakes ovdje upućuje na rad antropologa Agnewa. On, naime, govori o povijesnoj devalorizaciji koncepta mjesta u modernoj društvenoj znanosti jer je mjesto usko vezano uz zajednicu, a teorija se u jeku urbane industrijalizacije i gradnje nacionalnih identiteta od takve ideje morala udaljiti. Mjesto za Oakesa, međutim, nije tek nostalgичna lokacija, čuvar drevnih tradicija, nego i pozornica na kojoj se, u sudaru s ljudskim subjektivitetom, odigravaju paradoksi i proturječja moderniteta. Mjesto za njega ne označava organsku zajednicu, lokalniju varijantu regije ili nacije nego „dinamičnu mrežu“, „zemljopisni izričaj pojedinačnog djelovanja i apstraktnih povijesnih procesa“ (510), isto kao što prostor za Doreen Massey nije „negdje gore“⁵⁴, izvan mjesta, nije apstraktan i bestjelesan nego je amalgam odnosa, veza i praksi (2004, 8). Kao što naglašava, pojmovno označiti mjesto kao emancipacijski prostor otpora kapitalizmu, patrijarhatu, kolonijalizmu i nacionalizmu problematično je. To jest, govoriti o prostoru i mjestu antitečki, a ne odnosno, kao što će biti predloženo u nastavku ovoga teksta, za Doreen Massey ne označava drugi pravac nego onaj koji je svojim često citiranim pitanjem naznačio John Berger: „da li nam to sada prostor više nego vrijeme krije posljedice?“ (9)

Promatrati mjesto kao glavnu oblast emancipacijske subjektivnosti za Oakesa znači zaniijekati inherentni paradoks na kojem uopće i počiva borba da spoznamo sebe kao subjekte (a ne objekte) povijesti i prostornosti.

Dakako da je otpor modernističkoj tendenciji ka uopćavajućoj apstrakciji glavni razlog za kontinuiranu važnost mjesta kao područja značajnog identiteta i djelovanja. Ali zaustaviti se na

drugih mjesta što dovoljno govori o fenomenu globalizacije), ali je svaka željeznica s obzirom na zaposlenike, sustav signalizacije i arhitekturu istovremeno i lokalna. Isto tako, bi li ideja globalnih financija uopće mogla postojati bez konkretne utemeljenosti u mjestima poput financijske četvrti u Londonu? (8)

⁵⁴ Massey posebno brine ono što ona naziva upornim „lišavanjem lokalnoga svake krivnje“. Time su vanjske globalne sile vječni krivci za sve lokalne boljke, a globalizacija pojava koja se uvijek stvara negdje drugdje (14).

tome, dovodi mjesto u opasnost od još jednog dualizma, locira ga tek kao progresivan konceptualni kontrapunkt bezmjesnom modernitetu. (Oakes, 1997, 520)

Začetke ovakvoga poimanja mjesta spomenuti autor vidi u regionalnoj geografiji budući da je regija za europske regionaliste prve polovice XX. stoljeća bila nosiocem potencijala za napredak i nade za povratak organskom kontinuitetu (Ibid.). Doreen Massey o tome govori kao o „geografiji babuški“, s domom kao najvažnijim, pa mjestom ili lokalnim, pa nacijom itd. Za nju je riječ o vrlo teritorijalnome poimanju prostora koje se od manjega širi prema većem i od bliskoga prema daljem, a što je ideja prostornosti upravo poststrukturalističkih i postkolonijalnih kritičara (2004, 9).

Zadaću postkolonijalne kritike, međutim, ne vidimo u tome da uočava kako prostor prodi u mjesto ili kako se mjesto opire prostoru nego da budno opaža dinamiku kojom oni zajedno čine lice i naličje pozornice povijesti na kojoj se istovremeno odigravaju međusobno isprepleteni i sukobljeni procesi zemljopisno šireg ili užeg raspona, u tome prokazujući nalete hegemonije, ali i bilježeći trenje do kojega dolazi pri njihovom susretu. Takav pristup trebao bi osigurati znatno detaljniji prikaz identiteta nacije od onoga koji razliku između mjesta i prostora svodi tek na još jednu priču o binarnim opozicijama, i koji je dijametralno suprotan ideji heterogenosti kulture kao spontanog, neupravljivog organizma. Sintagma koja možda najzornije opisuje takvo shvaćanje propitivanja prostornosti instrumentarija postkolonijalne kritike ona je „pravljenja prostora od mjesta“. Riječ je o sintagmi koja ne objedinjuje spacijalne prakse organiziranih pokreta otpora s manje ili više očekivanim ishodima, nego se odnosi na, pa i prostorno uvjetovane, običaje, postupke i djelovanja, tijelom upisana u mjesto, koji nisu, kao što je to primijetila i feministička kritičarka Rose u djelu *Feminism and Geography*, tek emancipacijski nego i inherentno paradoksalni pa stoga i nesigurni, i neizvjesni i promjenjivi (1993, 159-60). Mjesto je tako zapravo opredmećen prostor, koji, kroz neposredno i spontano djelovanje pojedinaca unutar šire prostorne konstelacije, postaje područjem trajne konstrukcije identiteta. I Oakes je mišljenja da je mjesto zapravo prostor sudara i sukoba različitih razina apstrakcije, pozornica na kojoj se pojedinci suočavaju s pritiskom, sa silom koja pokreće kulturalnu proizvodnju određene klase ljudi (Ibid. 519).

Pozivajući se na Gregoryja, Oakes, nadalje, tvrdi da i Saidova 'politika prostora' osim ideje otpora hegemonijskom poretку obuhvaća i ono što Bachelard naziva 'poetikom prostora', protkanošću „subjektivnim značenjima koja su u temeljima konstrukcije identiteta“, a koja putem naglaska na nestabilnosti modernog krajobraza, upućuju na svijest o

nepredviđenim mogućnostima mjesta. U tom smislu, Oakesa zanima „manje esencijalističko poimanje mjesta, ne nužno vezano uz geopolitiku otpora“ nego u naglašavanju nestabilnosti kojom se ne problematizira samo hegemonija nego i otpor kao takav (1997, 254, 525). Premda je, kako tvrdi Oakes, riječ o pravcu kojim je krenuo značajan broj feminističkih i postmodernističkih kritičara, artikulacija mjesta kao nestabilne i problematične pozornice proturječnosti u svojoj srži ima najradikalniju poruku moderniteta. Neodvojiva je to poruka od nerazrješive napetosti između napretka i gubitka, a proizlazi iz duboke spoznaje o vlastitoj ambivalentnoj subjektivnosti kao uvjeta mnogo šireg djelovanje od *a priori* političke svijesti (525). Drugim riječima, strah od „izmještenosti i raseljenosti stvara čežnju za organskim jedinstvom premda takvo jedinstvo čine nemogućim“ (526).

Zato krajobrazi koji su tema ove doktorske disertacije, kako oni prirodni tako i oni umjetni, nastali ljudskom rukom, već više od jednog stoljeća zrače naglašenom razapetošću između promjene i stalnosti. Oni su autentičan spomenik upoznavanju prostora kroz spoznavanje mjesta i obrnuto. Oni su zrcalo pojedinaca u odnosu na povijesne procese kao baština širenja područja borba, kako to pokazuje suvremena kratka proza koja je, kao što će i biti prikazano, između ostalog iz Irske nimalo slučajno preselila baš u istočnu Europu. Drugim riječima, model koji razliku između mjesta i prostora predlaže kao dihotomiju neprimjenjiv je na mjesto čiji je prostor vječni predmet pregovora, uvijek negdje između boravišta i odredišta.

I za Lefebvrea se sukobljene i oprečne društvene sile očituju u prostoru, da bi se društveni sukob potom upisao u mjesto. Kao što navodi Andrew Merrifield, svaki trenutak u mjestu obilježen je prisutnošću heterogenih i sukobljenih procesa od kojih su mnogi daleko širega raspona od samoga mjesta. Mjesto nastaje kroz međudjelovanje subjektivnih i objektivnih silnica; ono je istovremeno i stanje i formativan političko-gospodarski proces (Merrifield 1993, 522), pa sintagma „pravljenja prostora od mjesta“ obrnutošću procesa implicira novu interpretaciju tih formativnih subjektivnih i objektivnih silnica. Lefebvreov rad pritom se nameće kao ključan za ovako odnosno poimanje mjesta jer su njegova zadiranja u filozofiju prostora nezamisliva bez spontanijih tjelesnih praksi kao prostornih intervencija u konkretno mjesto.

7.3. Neukrotiva heterogenost kulture i tijelo kao repozitorij (Lefebvre, Bourdieu, Merlau-Ponty, Lloyd)

Kao što je već spomenuto, Lefebvreova teorija prostora, kako ju je iznio u djelu *Proizvodnja prostora* objedinjuje fizički (prirodu), mentalni (apstrakcije prostora) i društveni (prostor nastanjen čulnim doživljajima, projekcijama i simbolima), to jest materijalni, konceptualizirani i življeni prostor. Življeni prostor kao prostor svakodnevice nastanjen je složenim slikovljem njegovih stanovnika i korisnika. To je prostor u kojem se ne poštuju pravila jer je on živ i odlikuje ga kakvoća, protočnost i dinamičnost (1991, 42). Budući da nam zato izmiče, mašta ga nastoji izmijeniti i osvojiti pa u njega zadire zamišljen, uređen i hegemonijski (konceptualizirani) prostor koji ga pokušava kodificirati, racionalizirati i naposljetku uzurpirati. Tu je još i percipirani prostor koji se temelji na prostornim praksama strukturiranja dnevnog života i šire stvarnosti, a čime se osigurava društvena kohezija i kontinuitet (33). Međusobni odnos između konceptualiziranog, življenog i percipiranog prostora uspostavlja se upravo putem tjelesnih praksi. Drugim riječima, apstraktan konceptualizirani prostor svojom se homogenošću suprotstavlja svakoj tjelesnoj raznolikosti zabilježenoj u dobroj, spolnoj i etničkoj pripadnosti mjestu pa svaki politički program beskompromisno zahtjeva „privlaštenje tijela s obzirom na privlaštenje prostora“ (Merrifield 1993, 524), pri čemu „prostorna praksa ispunjava dvojaku regulatornu ulogu. Postaje točkom pritiska koja odnos između mjesta i prostora istovremeno čini spojenim i odvojenim“ (526).

Pojam prostorne prakse označava sustav kretnji koje upućuju na pripadnost nekom društvu jer podrazumijevaju poznavanje kodova ponašanja (Lefebvre 1991, 215), a samim time i ideologije i povijesti. Usporediv je s Bourdieuovom teorijom tjelesnosti. U kasnijim radovima, osobito u *Paskalijanskim meditacijama* (2003), tjelesno za Bourdieua postaje središnje, i to ne samo u smislu međudjelovanja nego i kao mjesto učenja, povijesni repozitorij znanja i ponašanja. Bourdieu, naime, govori o tjelesnoj spoznaji kao praktičnom načinu poimanja svijeta te uvodi koncept *habitusa* (lat. vanjština, držanje tijela), to jest *hexisa* (starogrčka riječ za *habitus*), običnog modusa bivanja, simboličkog niza stečenih sklonosti i dispozicija, koje pojedinca, kroz običajna pravila ponašanja, usmjeravaju prema institucionalnim normama. *Habitus* je mjesto borbe između institucijskih pravila i stvaranja novih praksi, ali i poprište ideološke interpelacije koje upućuje na mjesto ponutrenja obrazaca hegemonijskog projekta (11-18).

Habitus je ustvari posrednik između *hexisa* ili subjektivnog stila upisanog u tjelesni ustroj i strukturiranog institucionalnog aparata koji Bourdieu naziva poljem. Pojedinaac se tu

smješta socijalizacijom u grupnom habitusu, pri čemu se prilagođava zadanim uvjetima, a *habitus* je, kao sustav „trajnih, prenosivih dispozicija, strukturirajućih struktura, tj. kao princip stvaranja praksi i reprezentacija koje mogu biti objektivno regulirane i regulirajuće“, oličenje individualnih, ali i skupnih odnosa prema prevlasti društvenog aparata. Pojedinačne postupke u vidu naučenih društvenih praksi i s obzirom na očekivane društvene uloge, Bourdieu opisuje kao „reguliranu improvizaciju“, nastalu u okviru zadanih pravila. *Habitus* tako stoji za bezgraničan broj mogućnosti kojima se mogu osporiti prakse čije su granice određene povijesnim uvjetima njihove proizvodnje, a pojedinačni subjekti, interpelirani kao građani i kao 'racionalni agensi', nisu ograničeni fiksnim pravilima nego su obdareni „sklonostima upisanim u tjelesni ustroj, koje podupiru logiku društvene prakse kroz ponutrenje praktičke taksonomije povezane s aksiologijom“ (2003, 12-15), dok tako simbolički strukturirano polje diskurzivnih praksi omogućava agensima da stvaraju beskonačan broj praksi prilagodljivih promjenjivoj mikrosocijalnoj klimi.

Bourdieuova „sklonost upisana u tjelesni ustroj“ bliska je Merleau-Pontyjevoj „čulnoj fenomenologiji proživljenog iskustva, smještenog negdje između uma i tijela, ili subjekta i objekta, to jest, u intersubjektivni prostor percepcije i tijela“ (Simonsen 2005, 9). I premda je Lefebvre otvoreno kritizirao rad svog prethodnika jer je smatrao da izostavlja povijest, zadiranja te dvojice autora u prostor nisu proturječna. I Lefebvre je, naime, slavio čovjekovu čulnost, tvrdeći da se upravo zahvaljujući svojim čulima, od mirisa do vida, tijelo može ponašati kao „diferencijalno polje“, kao „cijelo tijelo“, koje se lišava vremenske i prostorne ljuske razvijene kroz rad (1991, 384). I kao što to tvrdi Kirsten Simonsen, to znači da tijelo, kao proizvođač razlike, ima prirođeno pravo na razliku, protivno svakoj homogenizaciji, fragmentaciji i hijerarhijski ustrojenoj moći, a pri čemu su ključna dva aspekta tijela. Onaj slavljenički, zbog kojega tijelo postaje područjem sudjelovanja u *poesisu*, stvaranju novih situacija iz želje i užitka, i onaj spolni, koji pokriva borbu među spolovima, kao i odnos između seksualnosti i društva (Ibid. 11). Zato je Lloydov „oralni prostor“ slika i prilika Lefebvreovog „razlikovnog prostora“, istinski iskaz otpora „određenih oblika kulturnih i fizičkih praksi zabave, iskazivanja žudnje i osjećaja pa čak i potreba i tugovanja, racionalnosti moderne države“, koji svjedoči o neukrotivoj heterogenosti kulture, bilježeći kaos, nered i paradoks kao neizbrisive epitete duha vremena.

Vrijeme je to bez povijesnog kontinuiteta, razapeto između krute službene politike (nacionalizma i katoličanstva), društveno gospodarskog trenutka (moderniteta) i kulturnog nasljeđa (zagubljene autentične nacionalne biti). Duh je to brojnih proturječja, ustroja i sklonosti, koja su u sudaru s improviziranim prostornim praksama iznjedrila mjesta i u

nestanku i u nastanku, kao trajne biljege novih slikovlja i motrišta, specijalnih hijerarhija i moralnih topografija s instrumentalnom prevrednovateljskom ulogom, i u ispisivanju povijesti življene svakodnevice, i u bilježenju strategija za ovladavanje osmišljenim ideološkim upadicama u nju.

8. GLASOVI DALEKO OD DOMA

Ako je Irska trajno zahvaćena emigracijom kao kroničnom bolešću, da možda pomalo drsko u svoje svrhe prilagodimo poznati citat Daniela Corkeryja⁵⁵, onda je izmještenost, u smislu karakteristike svih podčinjenih, među glasovima u iseljeništvu možda tek najočekivanja. Već smo u prethodnome poglavlju naglasili da je izmještenost kao rubni položaj s kojega se pregovara opstanak, kao međuprostor između polazišta i odredišta, motivacijski svojstvena praksama usmjerenim na pravljenje prostora od mjesta, kako u metaforičkom, tako i u doslovnom smislu. U kontekstu raseljenih može se stoga govoriti o iskustvu postkolonijalnosti neovisno o mjestu.

Drugim riječima, kao što će i biti prikazano, postkolonijalni doživljaj prostora nadilazi iskustvo mjesta, to jest, proces spoznaje gotovo je isti, neovisno o tome artikulira li se unutar ili izvan povijesne geografije subjekta. Potraga za čvrstim osjećajem mjesta i kulturnog identiteta, problematičan i nerazriješen odnos s vlastitom prostornošću, otuđenost povezana s trajnim osjećajem nepripadnosti, među glasovima daleko od doma tematizira se prema dvije tematske osi. Prvo, kao trajan nemir pojedinca u emigraciji, u starijoj kratkoj prozi uglavnom kroz mogućnost ili nemogućnost povratka da bi u onoj novijoj taj nemir postao neodvojivim od ideje *flâneura* u globalnoj stvarnosti. Kao najzastupljeniji provodni motiv pritom treba naglasiti grad. U kanonskoj kartografiji irske kulture grad dominantno predstavlja ne-mjesto i zanimljiv je jer svojom stalnošću govori o izostanku njezine narativne rekonfiguracije⁵⁶, ali istovremeno upućuje i na pozornosti dostojne promjene u konstitutivnosti same subjektivnosti, a što je posredno važno za pitanje primjenjivosti postkolonijalne paradigme na suvremenu Irsku, koja se u gospodarsko-društvenom smislu uvelike razlikuje od one s

⁵⁵ On je, naime, pisce u emigraciji poput Wildea, Moorea i Joycea, vidio kao primjer kronične bolesti u irskoj književnosti (1931, 17). U svome eseju „Contemporary Irish Fiction“, George O'Brian tvrdi da se čini tek blago pretjeranim reći da bez raseljenosti ne bi bilo ni suvremene irske književnosti (2000, 35). Ipak, unatoč tome, studija Patricka Warda *Exile, Emigration and Irish Writing* pokazala je da je u irskoj književnosti prije XX. stoljeća moguće zamijetiti iznenađujuću šutnju o toj temi.

⁵⁶ Ovdje ne aludiramo samo na oprečnost između sela i grada nego i na tezu koju postavlja Heather Ingman, a to je da se među Irskim piscima tematski može primijetiti povećano zanimanje za istočnu Europu jer je ona ne samo jeftinija od one zapadne nego i od same Irske (2009, 260). Kao što će biti prikazano na primjeru zbirke *Notes from a Turkish Whorehouse* iz 2006., mi takvo stanje stvari čitamo u postkolonijalnom ključu.

početka XX. stoljeća, to jest bliža je Prvom nego Trećem svijetu. Druga tematska os prati pak iseljništvo pojedinca u odnosu na zajednicu, pa se od početne protuemigracijske klime međuovisnosti jedinke i cjeline prelazi na problematizaciju promjene koju gubitak pojedinca donosi zajednici i gubitak zajednice pojedincu, napetosti koja u svojim najsuvremenijim inačicama nalazi slično razrješenje za tjeskobnost tematiziranu po prvoj osi.

Obje osi sadržajno se uspostavljaju putem raseljenog subjekta u nekoj vrsti čežnje za domom, i to napose kroz niz arhetipskih elemenata poput doživljaja domovine kroz idealizaciju ili odbojnost, mogućnosti odlaska u odnosu na mogućnost povratka, susreta sa stranom kulturom, egzistencijalnog putovanja, percepcije povratnika u zajednici. I premda je to slučaj i s ostale tri skupine 'podčinjenih', nit koja možda najočitije objedinjuje glasove raseljenih upravo je ona o kojoj smo govorili i u poglavlju o ekspresionističkim odlikama irske kratke priče. Drugim riječima, i rane irske iseljenike i postmodernu dijasporu jednako definira oprečnost između starog i novog, između subjekta kojeg definira zajednica i onoga koji, uslijed izoliranosti svojstvene (post)modernitetu, definira sam sebe. I premda ta oprečnost nije ograničena na irsku književnost, konkretna fizička izmještenost Iraca stvorila je uvjete za tematizaciju univerzalnih motiva (poput domovine u odnosu na 'drugu' zemlju, ovoga ovdje u odnosu na ono ondje, grada i sela, staroga i novoga, onoga tko je ostao u odnosu na onoga tko se otisnuo u svijet itd.) na specifično irski način, to jest s obzirom na specifično irsku kulturno-povijesnu stvarnost, postavši tako neizostavnim dijelom irskoga identiteta i jednom od njegovih najistaknutijih karakteristika.

8.1. Vratit' se ili ne? – pitanje je sad

Već sam naslov kratke priče Georgea Moorea „Home Sickness“, koja se smatra jednom od najznačajnijih iz njegove zbirke *The Untilled Field*⁵⁷, paradigmatškog djela za irsku kratku prozu, upućuje na ambivalentan odnos protagonista prema vlastitoj geografiji. Razapet između dvije obale, one jugo-istočne Irske, točnije okruga Wexford, i one istočne Amerike, točnije New Yorka, James Bryden neće poslužiti Georgeu Mooreu samo da ocrta neurozu Irske pred osamostaljenjem, trenutka kada bi narod trebao zaboraviti na sjeme zasijane brazde ne bi li je otvorio lemešu novoga pluga, nego će Brydenovo emigrantsko iskustvo Georgeu

⁵⁷ John Cronin opisuje „Home Sickness“ kao najcjelovitiju Mooreovu pripovijest koja se vjerojatno nalazi u najvećem broju antologija irske kratke priče (1982, 113).

Mooreu poslužiti i da za tu neurozu ponudi lijek. Baš kao da mu je irska anamneza bila posve jasna u svojoj simptomatologiji, tijelo je odlučio liječiti formom da bi se potom i duh mogao otvoriti sadržaju⁵⁸.

Terence Brown govori o nastanku zbirke *The Untilled Field* kao o vremenu kada je ideja o irskome preporodu već bila uzela maha (1990, x). Tek se bio odlučio definitivno vratiti iz Londona, u koji se s obitelji bio preselio još davne 1869., i u kojem je uz Pariz bio proveo veći dio svojega života, kad mu je prijatelj John Eglington predložio da pridonese narodnom preporodu zbirkom priča o irskome životu, koja bi izašla i u prijevodu na irski⁵⁹. Ne bi li se približio duhu naroda, Moore je tako naumio naučiti gejski i to ga je dovelo do Douglasa Hydea i Galske lige (*Gaelic League*), nacionalno-političkog i kulturnog pokreta. No Moore nije htio tek sudjelovati u društvenim promjenama nego je htio biti uz naciju, proučavati irsku povijest, keltske priče i legende zato što ga je zanimalo onaj zatumljeni, podsvjesni život Iraca, kao izraz autentične nacionalne biti, dok su njegovi suvremenici više bili u potrazi za njezinom komparativnom vrijednošću. Mooreova suradnja s Galskom ligom tako je trajala svega tri godine prije nego što je Dublin proglasio „prokletim provincijalnim glavnim gradom u kojem je sva ružnoća seljaštva, politikanstva i Crkve doživjela svoj puni procvat“ (Hone 1936, 454), te, razočaran autokracijom katoličke crkve⁶⁰, poslao oštro pismo *Irish Timesu* u kojem se prozvao protestantom, unatoč tome što je pripadao katoličkoj obitelji. Šest godina poslije Moore se ponovno odselio u London, iz kojega je potom često putovao u Francusku, i zauvijek se udaljio od Irske i njezinih književnih krugova, postavši im predmetom rugla, a nakon objave djela *Hail and Farewell* (1911), u kojem se obrušio na Yeatsa, i *personom non gratom*.

⁵⁸ Treba napomenuti da je Moore svoju ulogu pritom shvatio vrlo mesijanski budući da je svoju viziju Irske bio ponudio još 1887. g. u knjizi *Parnell and his Island* u kojoj je opisuje kao blatnjavu zemlju siromašnih kućeraka, a ne pustih zelenih pašnjaka kako se Irska stereotipno prikazivala.

⁵⁹ „Zbirka *The Untilled Field* možda je isprva bila zamišljena tek kao Mooreov doprinos irskom preporodu, ali je brzo postala puno više od pukog školskog udžbenika za djecu u novoj Irskoj. Prerasla je u pomno zamišljenu analizu svega onoga što je Moorea privlačilo kao i odbijalo od Irske njegova vremena, pri čemu je autor imao značajnog utjecaja na brojne predstavnike forme, od Joycea do Franka O'Connora“ (Cronin 1982, 114).

⁶⁰ „Za Moorea je Rimokatolička crkva, svojim zlobnim autoritetom nad praznovjernim i ustrašenim pučanstvom, nudila izopačenje Irske... Irske kojom svećenici te crkve vladaju sijući strah i prijetnje, te koju karakteriziraju nesuvislost, frustracija, nesposobnost i neuspjeh“ (Brown 1990, xv). Takvo njegovo stajalište vidljivo je i iz čitavog niza priča u zbirci *The Untilled Field* poput na primjer pripovijesti „The Priest“.

Zbirka *The Untilled Field* izašla je 1903., no Moore je njome bio posve zadovoljan tek 1931., kada joj je, zamjenom nekih od prvih priča nekolicinom novih nastalih izvan Irske, dao konačan oblik. I premda se o Mooreu nerijetko govori u smislu aristokratske poze, njegova kratka proza obiluje otuđenim, malim ljudima, bačenim u stanje trajne zbunjenosti i nerazriješenih unutarnjih sukoba uslijed vlastitih povijesnih okolnosti, te nam zato nudi jedinstveni uvid u 'rane dane' nastanka nacionalnog identiteta. Neil Davison, naime, smatra da je Mooreov opus upravo protuslovan onom Lady Gregory ili AE-a (Georga Russella) jer se u njemu ne može naići ni na kakav pozitivan vid irskosti, a kamoli onaj mitski. Dobar dio Mooreove kratke proze tako izražava besmislenost narodnog romantičarskog diskursa koji je za Yeatsa bio hipnotizirajući, a za Syngea bogat metaforama (1998, 294). Svi Yeatsovi komadi napisani prije zbirke *The Untilled Field* nude sliku seljaka kojeg istovremeno karakteriziraju praznovjerje ili djetinjasta vjera i glad za transcendentnim smislom, dok ga oni Lady Gregory prikazuju u njenoj klauniziranoj inačici (Ibid. 296-297).

8.2. Irska na početku XX. stoljeća i emigracija kao nužnost

Iako se Irski kulturni preporod otvoreno ograđivao od katoličke crkve⁶¹, ubrzo se pokazalo da i on nudi jednako kruti model identiteta kao i crkva ili dotadašnji kolonizator pa ne čudi što je Moore, kao i njegov junak iz pripovijesti *Home Sickness*, slobodu u pravom smislu riječi našao tek u imaginaciji⁶². No dok je Bryden pod stare dane samo sanjario irski krajolik onkraj beskonačnog horizonta, Moore je svoju imaginaciju opredmetnio novom formom. Opisom ambivalentnih osjećaja prema domovini, izraženih u obliku kratke priče, autor je odabrao

⁶¹ „W. B. Yeats, koji je kratko bio članom Irskog republikanskog bratstva (*Irish Republican Brotherhood*), zdušno je radio na tome da se jaz između 'katoličkog' i 'nacionalnog' premosti. O tome je ovisila ideja kulturne renesanse“ (Kiberd 1995, 23).

⁶² „Umjetnost bi se u tom kontekstu mogla shvatiti kao čovjekovo stalno nastojanje da si stvori drukčiju stvarnost od one koja mu se nudi: suprotno mogućnosti da se stvari zamisli onakvima kakve jesu, ona postavlja sposobnost da ih se zamisli onakvima kakve bi mogle biti“ (Kiberd 1995, 118).

specifičnu formu za specifičan sadržaj⁶³. Novi doživljaj domovine prikazao je novim izričajem kao originalnim uprizorenjem irskog iskustva⁶⁴ na početku XX. stoljeća.

Neil Davison smatra da podtekst gotovo svake priče u Mooreovoj zbirci odiše napetošću između tada dominantne verzije ideologizirane keltske irskosti, katoličkog autoriteta i potisnutog poriva subjekta da razotkrije unificirane identitete kao kulturološki uspostavljenu lažnu svijest (1998, 300). Pripovijest o povratniku Jamesu Brydenu, zaposleniku kafića u New Yorku, u tom je smislu paradigmska slika Irske na kraju XIX. stoljeća. Rastrgan između nacionalne svijesti kao kolonizacijske baštine i one koju će mu po povratku u Irsku pokušati nametnuti kulturni i politički preporod, u sprezi s rimokatoličkom crkvom⁶⁵, Bryden će ponovno pobjeći na mjesto od kojeg je i obolio, ali koje mu je nudilo slobodu da sam bude kovačem svoje sreće.

⁶³ „Kratka priča je... stvar refleksa, neposredne prijemčivosti, asocijacija koje se ne mogu analizirati razumom. Ona ne teži sintezi“ (Bowen 1937, x). „Kratka se priča vrti tek oko jedne krize – gotovo bi se mogla i nazvati krizom...“ (Bowen 1959, vii)

⁶⁴ Moderna irska kratka priča pojavljuje se početkom XX. stoljeća. Frank O' Connor i Deborah Averill smatraju da ona počinje upravo zbirkom priča Georgea Moorea *The Untilled Field* (1903), dok za Patricka Rafroidija, ona započinje djelom *Some Experiences of an Irish R.M.* (1899) spisateljskog dvojca Somerville i Ross, a za Seamusa Deanea, Vivian Mercier i Benedicta Kielyja s Carletonom (Ingman 2009, 9). I kao što kaže, Heather Ingman „polazišna točka bilo koje studije o pripovijetci uvijek će biti arbitrarna“ i zapravo ovisi o polju zanimanja. Baviti se na primjer irskom pripovijetkom na irskom jeziku, značilo bi primijeniti posve drukčiji vremenski okvir od onoga koji ćemo mi naznačiti, no kako nas ne zanima irska galska tradicija, ili razvoj forme od njezinih folklornih začetaka do današnjih suvremenih oblika, nego činjenica da „povijesna promjena, koja podrazumijeva promjenu u društvu i načinima komunikacije u njemu, za posljedicu ima pojavu nove sheme jezičnog izražavanja, zajedno s novim mogućnostima za njezin poetski razvoj“ (Stierle 1994, 17), započinjemo s Georgeom Mooreom čiji opus, i formom i sadržajem, najavljuje tematske cjeline ključne za postavljanje teze na kojoj doktorski rad i počiva. Zbirku *The Untilled Field* promatramo kao ukoričenje napetosti koju je u danom trenutku izrodio sudar prošlosti s modernitetom, kao i domaćeg sa stranim (Ingman 2009, 86), a koja je jedna od ključnih dihotomija na kojima počiva irski identitet uopće. Kao što smo već napomenuli, autori zastupljeni u radu pripadnici su pokreta koji Cleary naziva „irskim naturalizmom“, oprečnog stila pripadnika kulturnog pokreta Irskog narodnog preporoda kao dominantne poetike početkom XX. stoljeća (Cleary 2004, 233-238).

⁶⁵ „Krajem XIX. stoljeća postojao je preveliki naglasak na katoličanstvu kao izrazu irskosti. Autohtoni jezik gotovo je već bio izumro pa su mnogi osjećali potrebu da nađu jedini ili središnji smisao opstale kulture“ (Kiberd 1995, 650).

Njegov povratak u Irsku, kojim priča „Home Sickness“ i započinje, tako je uvjetovan sjećanjem na statičnost krajobraza i prijemčivost stanovnika, tvorevina koje pripadaju kulturološkom slikovlju kolonizatorskog nasljeđa.

As he sat in the railway carriage he recalled his native village - he could see it and its lake, and then the fields one by one, and the roads. He could see a large piece of rocky land--some three or four hundred acres of headland stretching out into the winding lake. Upon this headland the peasantry had been given permission to build their cabins by former owners of the Georgian house standing on the pleasant green hill. The present owners considered the village a disgrace, but the villagers paid high rents for their plots of ground, and all the manual labour that the Big House required came from the village: the gardeners, the stable helpers, the house and the kitchen maids. (*The Untilled Field*, 1)

Premda i Cork, u kojeg je brodom došao iz Amerike, i njegovo rodno selo Duncannon, kao krajnja destinacija putovanja, nude znatno dinamičnije slike krajolika budući da se oba nalaze na moru i da kroz oba teku rijeke (Lee i Suir), Brydenov pogled ostao je zamrznut u sjećanjima na stjenoviti obzor od prije trinaest godina⁶⁶. Daljnja feminizacija povijesne geografije lika, razapete između kolonizatorske baštine i novoga kulturno-političkog diskursa, postignuta je pak gostoljubivošću organske zajednice koju je Bryden ostavio za sobom kada se otisnuo u bijeli svijet. U znak dobrodošlice Brydena tako nitko nije ponudio viskijem ili pivom nego mlijekom, baš kao što i priliči kada Majka Irska dočekuje razmetnog sina.

Ubrzo slijede opisi Irske kao posve opustošene i prazne, pa se domovina glavnom liku počinje ukazivati kao utvara. Gotovo nadrealan doživljaj matične zemlje kao *tabule rase* ima ključno mjesto u narativnoj dinamici zato što za Brydena otvara neiscrpne mogućnosti interpretacije⁶⁷:

Then he dozed a little; and lying on his back he dreamed he was awake, and the men he had seen sitting round the fireside that evening seemed to him like spectres come out of some unknown region of morass and reedy tarn. (*The Untilled Field*, 6)

⁶⁶ „Brydenovo unutarnje stanje prenosi se simbolički, putem prostornih detalja“ (Averill 1987, 36).

⁶⁷ “Irska nakon Velike gladi nije bila nigdje, čekala je da se u nju upišu odgovarajuće slike i njihovi popratni simboli“ (Kiberd 1995, 115).

Jer dok su mu dani tako sanjivo prolazili („...the days dreamed themselves away...“ (7)), Bryden je počeo uživati u svakodnevnim šetnjama i prizorima starih dvoraca, da bi po fizičkom oporavku čak počeo razmišljati o trajnom povratku u Duncannon. Ipak, susret s autoritativnim seoskim župnikom, koji je prekinuo rasplesanu seosku pijanku, momentalno ga je vratio u grubu stvarnost, i to kao podsjetnik na sve što je ostavio iza bare.

The people listened, accepting the priest's opinion without question. And their submission was pathetic. It was the submission of a primitive people clinging to religious authority, and Bryden contrasted the weakness and incompetence of the people about him with the modern restlessness and cold energy of the people he had left behind him... I've heard of your goings on," he said--"of your beer-drinking and dancing. I will not have it in my parish. If you want that sort of thing you had better go to America. (*The Untilled Field*, 11)

Povijesna geografija lika, dakle, prvo se prikazuje kao prostor sjećanja da bi se njegovim prisustvom pretvorila u kreativnu prazninu, samo što se uslijed krute društveno političke stvarnosti „irsko nigdje“ u tome razdoblju ne uspijeva preobraziti u mjesto s kojega lik autonomno može pregovarati vlastiti nacionalni identitet:

...and he looked at the worn fields, divided by walls of loose stones, and a great longing came upon him... As he stood looking at the line of the hills, the bar-room seemed with him. He heard the politicians, and the excitement of politics was in his blood again. He must go away from this place - he must get back to the bar-room... The moment he landed he felt the thrill of home that he had not found in his native village, and he wondered how it was that the smell of the bar seemed more natural than the smell of the fields, and the roar of crowds more welcome than the silence of the lake's edge. However, he offered up a thanksgiving for his escape, and entered into negotiations for the purchase of the bar-room. (*The Untilled Field* , 14-15)

Kruta svećenikova zapovijed, kao i reakcija mještana na nju, za Brydena je irski eksterijer učinila znatno skućenijim nego što bi to interijer njegova američkog bara ikada mogao biti. Kada ga je prvi put doživio kao pustu brazdu lišenu svakog sadržaja, od same pomisli da bi je trebalo "zasijati" hvatao ga je toliki umor da je zapao u buniolo, još gore zdravstveno stanje od umora koji ga je i bio natjerao da se vrati. No pošto su mu košmarne noći zamijenili dani ispunjeni stvaralačkim zanosom, Bryden je bio ozdravio i s oduševljenjem kovao planove za budućnost.

'And his father-in-law was saying that the country was mending, and that a man might become rich in Ireland if he only had a little capital. Bryden had the capital... and never in the village of

Duncannon had a young couple begun life with so much prospect of success as would James Bryden and Margaret Dirken. (12)

Zanos je to koji podsjeća na onaj samoga autora, pisca u nastojanju da neobrađene irskom tlu ponudi sjeme za njegovu žetvu⁶⁸. Kada govori o tome kako su na prazninu koja se na irskom tlu otvorila odlaskom britanskog kolonizatora odgovorili pripadnici nacionalnog preporoda, Kiberd tvrdi da je njihova primarna zadaća bila naći prikladan stil koji bi s vremenom opravdao sam sebe. „Trebalo je uhvatiti stil, zonu za bitku dvije civilizacije; a Yeats se nadao da bi taj stil nakon nekog vremena mogao iznjedrili zaokruženog čovjeka, a u konačnici, ambiciozno, i naciju" (1995, 117). Ako je i Moore bio u potrazi za tim stilom, onda je njegova forma proizašla iz potrebe da uhvati specifično irski izričaj, onaj vezan uz usmenu tradiciju s jedne strane, ali i onaj koji bi se odmakao od anegdotalnosti tipične za dotadašnju kratku prozu s druge. Sadržaj, kojem se redovito vraćao, proizašao je pak iz pokušaja da uhvati specifično irsku ambivalentnost prema domu⁶⁹. Mogli bismo stoga reći da ako Mooreovu formu karakterizira odnos prema irskoj povijesti, onda njegov sadržaj karakterizira odnos prema njezinoj prostornosti.

Za Johna Cronina već i sam naslov *Home Sickness* upućuje na značaj pripovijesti za irsku novelistiku (1982, 119). Bolno razočaranje karakteristično za dolazak natrag, potpuno izjednačeno s agonijom odlaska, ono je što će kao aluzija na nemogućnost povratka, po njemu tek nakon Moorea postati tipično irskim pristupom temi raseljenosti⁷⁰, nedvojbeno jednoj od najzastupljenijih u irskoj književnosti uopće. Douglas A. Hughes smatra da je Moore o

⁶⁸ „Mooreova umjetnička volja da se otvori prema onoj prirodi irskog života koju je osjećao ogleda se u začuđujućoj svježini kojom neke od njih odišu. Ovdje je doista riječ o neposijanom tlu, o slikovlju koji do tad nije bio iscrpljen opetovanom književnom žetvom“ (Brown 1990, xiv).

⁶⁹ Treba, međutim, napomenuti da u tome nije uvijek bio jednako uspješan. Pripovijesti „The Wild Goose“, „Fugitives“, „In the Clay“ ili „The Way Back“ sve se bave temom odlaska ili povratka, ali njihove analize ovdje ne donosimo jer svojom instrumentalnošću prelaze u anegdotalnost zbog koje se ne mogu smatrati primjercima moderne kratke proze.

⁷⁰ Termin *homesickness* ovdje se pojavljuje u neuobičajenoj inačici od dvije riječi, to jest kao *home sickness*, što samo naglašava nerazriješenu napetost inherentnu iskustvu emigracije. Implikacija je da kada napusti domovinu, iseljenik ostaje trajno lebdjeti između stanja u kojem je *sick of home* (pa mora otići) i *sick for home* (pa se mora vratiti).

nužnosti emigracije⁷¹ najizravnije progovarao upravo kroz svoje likove pa je tako jednomu od njih, umjetniku Rodneyju, stavio u usta sljedeće riječi:

There is little free love in Ireland as there is free thought; man have ceased to care for women and women to care for men. Nothing thrives in Ireland but the celibate, the priest, the nun and the ox. There is no unfaith and the violence of the priest is against any sensual transgression. There is no courtship, there is no walking out, and the passion which is the direct inspiration of all the world's music and art is reduced... (Hughes 1982, 118)

Uski vidici ruralnog jugo-istoka Irske spoznajno su suprotstavljeni širenju obzora koje se postiže napuštanjem tako stiješnjenog prostora. Kao izravna antiteza preventivnoj cenzuri svih pora irskog života postavlja se heterotopijska priroda Brydenovog bara u Boweryju, kao mjesta čija je uloga da stvara prostor iluzije koji razotkriva svaki stvaran prostor, sva mjesta koja cjepkaju ljudski život, kao još veću iluziju.

The smell of the Bowery slum had come across the Atlantic, and had found him out in this western headland; and one night he awoke from a dream in which he was hurling some drunken customer through the open doors into the darkness. He had seen his friend in his white duck jacket throwing drink from glass into glass amid the din of voices and strange accents; he had heard the clang of money as it was swept into the till, and his sense sickened for the bar-room. The smell of the bar-room hunted him down. Was it for the sake of the money that he might make there that he wished to go back? No, it was not the money." (*The Untilled Field*, 12-13)

Budući da je engleski kolonizator irski identitet oduvijek vezivao uz stereotip o ženstvenoj keltskoj prirodi i prikazivao ga kao pasivan i receptivan⁷², ne iznenađuje što ga je narodni preporod nastojao prikazati upravo suprotnim. Kao što je i David Lloyd već primijetio, riječ je o projektu brojnih društvenih i kulturnih institucija, kojim je, među ostalim, javna sfera pretvorena u mušku oblast, a kućna u žensku, ne bi li se iskorijenile sve one odlike koje su Irca uopće učinile podložnim Englezima. No ono čemu se preporod svojom promišljenošću nikako nije mogao suprotstaviti, po njemu je upravo nacionalna sklonost piću jer je ona toliko duboko usađena u irsku subjektivnost da se može smatrati kulturološkom

⁷¹ „Umjetnik bježi u Europu, a irski seljak u Ameriku“ (Cronin 1982, 123).

⁷² „...ako je John Bull bio radišan i pouzdan, Paddy se smatrao lijenim i nestalnim; ako je prvi bio zreo i racionalan, drugi mora biti nestabilan i emocionalan; ako su Englezi bili odrasli i muževni, Irce moraju biti djetinjasti i ženskasti... bio žena ili dijete, Irca je trebalo vodstvo“ (Kiberd 1995, 30).

osobenošću, te je u spomenutom ozračju funkcionirala kao latentni neposluh uzdržljivosti oba pothvata.

Prvi kroz modernitet, koji se manifestirao otuđujućim i monotonim ritmom rada u gradu i zatupljujućom stagnacijom i nestankom života na selu, a drugi kroz neodustajanje od transvalorizacije stereotipa, u scenariju organizacija poput Galskog atletskog udruženja (*Gaelic Athletic Association*), i koje su nudile drukčije oblike zabave za muškarce od opijanja po *pubovima*. Unatoč svemu, međutim, *pub* je opstao kao jedan od rijetkih prostora u koji se niti jedan od dva projekta nije uspio umiješati, nastavivši odražavati heterogenost kulture. Samo se još ondje moglo vidjeti da se usmena predaja miješa s književnošću, posao sa slobodnim vremenom, politika s vjerom, žene s muškarcima (Lloyd 2000, 128-148).

U svome djelu iz 2011. g. *Irish Culture and Colonial Modernity 1800-2000; The Transformation of Oral Space*, David Lloyd nadalje tvrdi da se stereotipna irskost s nevjerojatnom dosljednošću može povezati s jednim jedinim tjelesnim otvorom, to jest s ustima: „Previše pijemo i previše pričamo, katkad i predobro: pjevamo i blebećemo, deremo se dok se bučno svađamo, i naričemo dok žalujemo“ (1). Povijest toga tjelesnog otvora za njega je ona brojnih pokušaja da ga se disciplinira, da ga se ukroti u prekomjernosti i uredi u nepoštivanju primjerenog prostora i vremena za govor i verbalni izričaj, kao i konzumaciju hrane ili pića. Ali je ona isto tako i povijest kontinuiteta neposlušnog oralnog prostora unutar arhitekture i discipline moderniteta, kao i njegova otpora nastojanju da ga se obuzda (Ibid.). Među irskim oralnim praksama, za Lloyda je najstereotipnija ona opijanja. Ipak, riječ je o veoma složenom stereotipu jer se „ono što je počelo kao 'negativan identitet' pokazalo kadrim 'preobraziti u pozitivan grupni identitet'“.

Konzumacija alkohola bila je sinegdohom za bdijenje, a bdijenje je bilo sinegdohom za nedoličnosti irske kulture u cjelini. Zajedno su kazalo doticaja zadovoljstva i boli, radovanja i žalovanja, stradanja i preživljavanja, kao neodvojivih odlika oralnog. Suštinske osobine patološkog subjekta, koje proizlaze iz izmjene poriva potrebe i žudnje, hiroviti su afekti podjarmljeni drukčijoj logici od one nametnute modernitetom. (87)

Ako se o iseljeništvu može govoriti kao prebjeglištvu, a o opijanju kao o bijegu od stvarnosti, onda su konzumacija alkohola i emigracija pak povezane kao prostorne prakse. Drugim riječima, ako je opijanje funkcioniralo kao latentni neposluh krutoj i homogenoj stvarnosti tadašnje Irske jer se događalo na mjestima koja su joj se u svojoj naravi opirala, onda je emigracija funkcionirala kao njezin manifestni parnjak. Ipak, i mi naglašavamo složenost obje prakse. Lloyd, naime, tvrdi da opijanje jest bilo oblikom neposluha

kapitalističkom discipliniranju rada i etičkom oblikovanju modernog subjekta, ali i da su ga moderne institucije kao praksu isto tako i postupno uređivale i uključivale. U tom smislu, riječ je o običaju koji je postupno postao neodvojivim od ideje muškosti.

Istovremeno izričaj i protuotrov za gospodarsku i emocionalnu dezorijentiranost, opijanje, a ne seksualnost, postalo je glavnom pozornicom za iskaz muškosti... Oštećena i štetna praksa kakva ono jest, opijanje predstavlja – kao i ostali djelomični vidovi užitka prisutni u patološkom tijelu – utopijske projekcije alternativne žudnje koja se ne može u potpunosti realizirati u okviru regulacije i restriktivne discipline rada i razmjene. (87, 88)

Kao praksa prema kojoj su moderne institucije mijenjale svoj pristup, na sličan je izokrenuti način i emigracija pretvorena u glavnu pozornicu za iskaz irskosti. Stilistička kvaliteta priče „Home Sickness“, postignuta tematskom neposrednošću, i jest u tome što se, smještanjem čitatelja u misli protagonista, ironija iseljeničkog iskustva, kao čežnja za iskustveno onemogućenim povratkom, spoznaje izravno. Uz to, suprotstavljanjem gradskog života u Americi onomu seoskom u Irskoj, Moore problematizira i sraz tradicije i moderniteta, prošlosti i sadašnjosti, inozemnog i domaćeg, međunarodnog i lokalnog. Brydenova čeznutljiva ambivalentnost, kao što je i prikazano, isprva se tek sugerira, jer se iščitava iz krajobraza, da na kraju pripovijesti uopće ne bi doživjela razrješenje, jer prelazi u razmatranje ljudskoga života kao stanja trajne iseljenosti i vječne čežnje za srećom u maniri tipično ekspresionističke ahistorijske apstraktnosti. Za Neila Davisona ovdje je riječ o vrsti izmještenosti,

...o kulturološki utemeljenoj fantaziji za nerazriješenu napetost između idealiziranog etničkog identiteta i dvosmislenosti koja se često otkriva u konstruiranom sepsu... Ta paradigma etničkog samozavaravanja postaje središnjom dilemom za likove u zbirci *The Untilled Field*, i to ne toliko s obzirom na iseljenikovu 'idealnu Irsku' nego kroz siromaštvo koje ih okružuje i svećenstvo koje njima gospodari (301).

Unatoč slobodi heterotopije, u ovoj pripovijesti sinegdohe za iskustvo iseljeničtva, priča „Home Sickness“ ne nudi iseljeničtvo kao uspjeh. Štoviše, elegičnim tonom završetka, ona se razotkriva u svojoj ekspresionističkoj dinamičnosti i kontradiktornosti, i to kroz zaokruženu ironizaciju teme iseljeničtva kao svjetovnog spasa, koja svoj duhovni pandan u Mooreovom opusu pak nalazi u motivu zaredivanja, kao u slučaju primjera koji slijedi.

Pripovijest „The Exile“ opisuje trenutke prije odlaska u iseljeničtvo. Znakovito, priča počinje nemogućnošću glavnog lika da proda volove na seoskom sajmu. Nakon neuspjeha u

svijetu novca i trgovine, Peter se odluči zaređiti (crkveni život tako se nudi tek kao alternativni vid bijega), ne bi li izbjegao postati zemljoradnikom, a da je istovremeno i egzistencijalno zbrinut. Složenost zadatka, međutim, ubrzo ga odvraća od toga nauma i Peter se vraća kući, nevoljko zauzimajući mjesto starijega brata koji odlazi za Ameriku. Pripovijest za Neila Davisona zrcali diskurs hijerarhije muževnosti u Irskoj i to kroz oprečan prikaz muškosti dva brata, Petera i Jamesa Phelana. Dok je James dobar trgovac i dobar radnik, Peter je jednostavno nesposoban. Premda posjeduje zanimanje za izučavanje katoličkog nauka, njegovu želju da postane svećenikom ubrzo zamjenjuje ona da postane policajcem, što upućuje na žudnju lika za društvenom moći (Ibid. 303). Jamesov odlazak iz Irske Davison zato opisuje kao autokastraciju energičnog mužjaka, a Peterov ostanak kao trijumf patrijarhalnog pozera (Ibid.). Ispraznost Peterove motivacije pritom se prokazuje uz minimalnu autorsku intervenciju, smještanjem čitatelja unutar misli Petera Phelana.

The parlour was on the left, and when Peter came in the priest was sitting reading in his mahogany armchair. Peter wondered if it were this very mahogany chair that had put the idea of being a priest into his head. Just now, while walking with his father, he had been thinking that they had not even a wooden armchair in their house, though it was the best house in the village – only some stools and some plain wooden chairs. (*The Untilled Field*, 4)

Zbog okrnjujuće narativne dinamike, koja ostavlja farmu napuštenom, jer onaj tko bi je bio sposoban voditi odlazi, mogli bismo ovu pripovijest promatrati i u kontekstu iseljništva s obzirom na zajednicu, ali ona je u okviru vremena u kojem nastaje zanimljivija u smislu suptilnosti Mooreove ambivalentnosti. Zato prostorna konfiguracija priče „The Exile“ ruralno, kao ono što pripada prošlosti, tek diskretno postavlja nasuprot urbanom, kao onomu što pripada budućnosti, a da spomenuta dva prostora ne suprotstavlja, nego nas podsjeća na umjetničku vrijednost naglašene vizualnosti i poetičnosti kratke forme. Već smo napisali da je u ekspresionističkom slikarstvu krik jedan od dominantnih motiva estetike izgubljenosti i bespomoćnosti u dehumaniziranom svijetu, te da on, kao otjelovljenje istinskoga subjektivnog umjetnikova doživljaja, u književnosti svoj pandan, među ostalim, nalazi u tišini krajobraza. Mooreova prostorna neodlučnost stoga samo još jedanput potvrđuje da se o ulozi kratke proze u irskoj književnosti ne može govoriti tek u vidu reakcije na idealizam kulturnog preporoda, uvjetovane disidentskim i reformističkim imperativom.

And the poor country was very beautiful in the still autumn weather, only it was empty. He passed two or three fine houses that the gentry had left to caretakers long ago. The fences were gone, cattle strayed through the woods, the drains were choked with weeds, the stagnant water

was spreading out into the fields, and Pat Phelan noticed these things, for he remembered what this country was forty years ago... Very soon the town began, in broken pavements and dirty cottages; going up the hill there were some slated roofs, but there was no building of any importance except the church. (*The Untilled Field*, 14)

U prilog tezi da se o naturalizmu u Irskoj ne može govoriti kao o dominantnom kulturnom pravcu, kao što to čini Joe Cleary, ide i to što je nakon Moorea uslijedilo razdoblje u kojem se poetika kratke proze, nastala kao reakcija na idealizam kulturnog preporoda, svojom antiemigracijskom opredijeljenošću, najviše približila ideologiji službenog političkog diskursa. Ovdje stoga donosimo stvaralaštvo Daniela Corkeryja u čitanju koje se, odmicanjem od onih uvriježenih za tog autora, nudi kao ukoričenje prijelaza na poetiku narednog razdoblja, za koje stoga i nama, u smislu godina kada se subverzivnost kratke forme nudi tek kolebljivo, odgovara termin Heather Ingman „prijelazne godine“ (2009, 113).

8.3. Ka „prijelaznim godinama“

Ako pisci nisu zaokupljeni vjerom, nacionalizmom i zemljom, tvrdio je Daniel Corkery, njihov se rad ne bi trebao smatrati irskim, zbog čega ga se nerijetko prikazuje kao kulturnog komesara. Ipak, neki teoretičari kod njega prepoznaju složeniju poetiku, tvrdi Paul Delaney, pa ga čitaju i kroz prizmu postkolonijalne kritike⁷³, naglašavajući Corkeryjevo zanimanje za hibridne ili dijasporske identitete, njegovu kritiku imperijalističke historiografije, te pokušaje da razvije autonomne kritičke vrijednosti u zemlji koja prolazi proces dekolonizacije (2006, 100-101).

Zato dvije Corkeryjeve pripovijesti u ovome razdoblju sagledavamo kroz prizmu iseljeništva pojedinca u odnosu na zajednicu. Kao što ćemo vidjeti, prema riječima Heather Ingman, Corkeryjeva kratka proza, kao i ona Seamusa O'Kellyja, suprotstavlja se emigraciji naglašavanjem vrijednosti tradicionalnih spona sa zemljom i zajednicom (2009, 122). Oslanjajući se na rad kulturnog teoretičara Stuarta Halla, i Paul Delaney smatra da se u Corkeryjevom opusu uočava poimanje identiteta kao fiksne biti, zasnovane na ideji istinskog

⁷³ Uz to, Delaney naglašava i ono što je kod Corkeryja prepoznao Frank O'Connor, a to je njegova ljubav prema siromašnim i plemenitim ljudima, koji su dosad bili anonimni ili nisu bili zastupljeni u književnoj tradiciji, a što je preteča ideje koju je on razvio u svojoj studiji *The Lonely Voice*. (2006, 102)

sepstva kolektivnog, kao lijepila za one koji dijele zajedničku povijest, i koje je važnije od svih drugih društvenih identifikatora poput klase, spola, vjere ili kulturoloških razlika.

Prema Hallu, ideja identiteta najsnažnija je u vrijeme krize – kojom on smatra kolonizaciju ili buđenje nacionalne svijesti, ali i razdoblja rapidne modernizacije i dekolonizacije – i usmjerena je na obnovu „imaginarne punoće ili obilja“ zajednice koja je spoznala poniženje ili degradaciju, kroz vjeru u zajedničke običaje, kodove i iskustva, poduprtih idejom da su ljudi ujedinjeni kroz krajobraz, pretke i prošlost (Delaney 2006, 103).

Corkeryjev biograf Patrick Maume tvrdi da je jedna od najizraženijih karakteristika njegova modela tradicije to što je nepromjenjiv, a što njegovo pismo čini emotivno privlačnim i snažnim, ali istovremeno upućuje i na nedostatak kritičkog korpusa da zabilježi Corkeryjevu nemogućnost da se uhvati ukoštac s kulturnim promjenama ili posljedicama povijesnih previranja. (Maume 1993, 135)

Corkeryjevi likovi koji kreću u iseljništvo, za razliku od Mooreovih koji, uz visoku cijenu, u tom iseljništvu ipak pronalaze određenu slobodu, bivaju kažnjeni. U priči „Storm-Struck“ John Donovan u Americi nesretnim slučajem ostaje slijep te se vraća kući, u rodno selo koje ga više nikada ne prihvati. Isti je slučaj i s pričom „Nightfall“ o povratku Reena, ili kako ga zovu u selu, the Coloniala. Reen je u Novom Zelandu uspio, i to ne samo u materijalnom i društvenom smislu, nego i u onome obiteljskom. Oženio se i dobio djecu, da bi se nakon ženine smrti odlučio vratiti u rodno selo i postao ruglom.

Seosko šuškanje o slijepom Donovanu jednako je okrutno kao i poruga kojoj selo izvrće Reenov ples, a što upućuje na to da je Corkery itekako propitivao, kako to kaže Paul Delaney, vlastitu pretpostavku da „ljubav prema svom narodu i rituali uvijek pobjeđuju promjenu“.

Corkeryjeve ponajbolje pripovijesti često se, na primjer, bave temama prijevoda, preobrazbe i povijesne promjene, i mnoge njegove priče prikazuju zajednice na rubu neke vrste društvenog nestanka ili kulturne rekonfiguracije... Dio očuđenja koje postoji kod pripovjedača tih priča, kao i kod Corkeryjevih čitatelja, može se povezati s traumom i napetošću u pozadini toga iznenadnog prekida ili promjene. (105)

Za Delaneyja je the Colonial „ovapnjen lik“ zato što je vjerovao da se vrijeme u Irskoj, ili točnije, i vrijeme i tradicija, nisu promijenili dok je on bio u inozemstvu, ali i zato što odbija prihvatiti tu promjenu (106).

As silently they all stared at him. Then he sprang out. With a lightness, even daintiness, with a restraint that puzzled them, he was tapping out the rythm as he had learned it more than sixty years ago before decay had come upon the local traditions. But the onlookers were not impressed... his style seemed old-fashioned and slow. And of course after a few minutes there was but little life left in the aged limbs... Noticing this they took to encouraging him, whispering wondering remarks on his skill and timing. The old fool danced and danced, would dance until he dropped, it seemed, although by now his performance was little better than a sort of dull floundering. (*The Stormy Hills*, 11)

S druge strane, u kontekstu iseljeničke tematike, čini se da ruralno kao antidot modernizaciji i ovdje zapravo legitimira novi poredak jer mu se ne nudi alternativa. Zapravo, kao i prije, selo u svom pastoralnom, tradicionalnom i ritualnom obliku, koji uključuje i ideju organske zajednice, ovisi o pogledu urbanog povratnika i njegova gotovo humoreskno izmještenog gradskog idealizma. I u pričama u kojima se iseljništvo tematizira u odnosu na zajednicu (ali i ne uvijek i samo u njima) istinski lokalizirana geografija paradoksalno se ispisuje tek kada se kroz lik povratnika osigura delokalizirano motrište jer se tim činom neminovno narušava *a priori* postavljena moralna topografija.

Složenost Corkeryjeva pisma vidljiva je i iz njegova odnosa prema zemlji. Delaney tvrdi da zemlja za Corkeryja s jedne strane osigurava osjećaj sepstva i vezu s prošlošću, ali da se u njegovim pričama ta veza nikada ne sentimentalizira. „Zemlja je oštra i nagrđuje, a zajednice su pune slomljenih i nevelikodušnih ljudi“ (108). U pripovijesti „Storm-struck“ zemlja i zajednica tako su izjednačene s okrutnom prirodom u trenutku kada snažna oluja zatekne slijepoga Donovana na stijenama, „a large rain-drop stabbing the back of his head“ (245), a spašava ga žena koju je nekoć volio i koja se udala u drugo selo.

...the storm had overtaken her, had waylaid her. Her hands were torn, and she had bled from the brow; she must have stumbled blindly on for many a mile in fright and fear. Perhaps she *had* skulked about John Donovan's house; this, anyway, was what he meant to suggest when to the crowd of gossips that gathered in Lavelle's public-house discussing the event, he begun to jest about storm-birds seeking shelter from the storm at the lighthouse-keeper's window, and of their not having the courage to enter when the window is opened to them. The gossips could not undrestand; they stared in wonder at his bitter lips, his stony eyes. (*44 Irish Short Stories*, 247).

Corkeryjevo književno stvaralaštvo zemlju tako prikazuje mnogo složenije nego što je to slučaj s njegovim publicističkom opusu, u kojem „se zemlja prikazuje kao repozitorij

sjećanja i identiteta, ključnih za trijumf vjere i nacionalizma u središtu argumentacije njegova djela *Synge and Anglo-Irish Literature*“ (Delaney 2006, 108), a što potvrđuje mišljenje Séana Lucyja, koji Corkeryja smatra jednim od rijetkih irskih pisaca XX. stoljeća koji doista pripadaju krajobrazu (Ibid.).

8.4. Protuemigracijska klima prijelaznih godina

Razdoblje od 1920.-1935. g. Heather Ingman naziva „prijelaznim godinama“, jer su i dalje obilježene borbom za neovisnost, stagnirajućim gospodarstvom, postupnim propadanjem irskog jezika i represivnim vjerskim ozračjem. Ipak, to je i vrijeme kada se pokreće niz književnih časopisa u nastojanju da se „plamen književne baklje održi živim“ (2009, 113). Tada izlazi *The Dublin Magazine*, *The Irish Statesman*, *The Irish Tribune*, ali ti časopisi iz mjesečnih brzo prelaze u kvartalne ili potpuno prestaju izlaziti, što prema Ingman sve upućuje na iscrpljenost i depresivnu klimu tadašnjeg kulturnog života (114). Ipak, kako pripovijesti brojnih pisaca u to doba izlaze i u stranim časopisima, Ingman o njemu govori i kao o trenutku kada se kratka priča počinje sagledavati kao „paradigmatska irska prozna forma“ (115).

U tom postrevolucijskom razdoblju irska je kratka priča Yeatsov romantizam zamijenila realizmom... Nesigurna veza između moderniteta i tradicije, između međunarodnog i lokalnog, evidentna je, a odnos tih pisaca prema domovini složen. Budući da su mnogi od njih sudjelovali u nacionalnom pokretu, nisu htjeli okrenuti leđa domovini, ali su istovremeno osjećali da se samostalnost samo djelomično ostvarila te su postali razočarani političkom retorikom koju su usvojili i na osnovu koje su djelovali. Građanski rat, cenzura, duboki društveni konzervativizam, puritanska vjera i uske definicije nacionalizma obilježile su novo osnovanu državu i duboko razočarale pisce. Kako je energija koju je probudio Književni preporod, Ustanak 1916. i Rat za samostalnost blijedjela u ozračju represivne i provincijalne atmosfere 1920.-ih i 30.-ih godina, kratka je priča nerijetko zrcalila realističku svijest o ograničenjima irske nacije otjelovljene irskom državom. (116)

S druge strane, kako naglašava Ingman, tijekom tih „prijelaznih godina“, općenito gledajući, još uvijek postoje goleme stilske i tematske nedosljednosti pa veliki dio novelističke produkcije i dalje nalikuje skeču iz XIX. stoljeća. Uz to, ovom je razdoblju isto tako svojstvena specifična poetičnost kao pohvala ritmu života na selu, lokalnom i svakodnevnom, a koja na neki način upućuje i na to da je kratka priča kao forma i u ovome razdoblju svojom estetskom vrijednošću zadržala emancipacijska obilježja.

Riječ je o karakteristici koja se može zamijetiti u mnogim pričama toga razdoblja, a koja ukazuje na to da liričnost nerijetko ublažava realizam time što se duboko osobnim, privatnim i romantičnim suprotstavlja pragmatičnom i ograničenom svijetu sitne buržoazije ili ruralnog kraja... Na taj način, autori kratkih priča htjeli su obilježiti prosvjed pojedinačnog, maštovitog i kreativnog duha protiv opresivne i autoritarne klime vremena. (141)

Liam O'Flaherty pisac je čije rano stvaralaštvo karakteriziraju upravo bezvremenski, lirski opisi prirode, životinja u ruralnim krajevima Irske, no na način koji život na selu prikazuje teškim, ali dostojanstvenim, to jest dijametralno suprotnim skeču iz XIX. stoljeća, namijenjenom razonodi engleske publike (Ingman 2009, 117). Priča „The Letter“ tako počinje gotovo idiličnim i bezvremenskim opisom jednostavnosti života na selu, iznenada narušenog svim zlom moderniteta u obliku pisma iz emigracije. Kuverta koja sadrži i ček od dvadeset funta, naime, razotkriva drukčiju Ameriku od obećane zemlje prilika. Kao antiteza tradicionalnom irskom selu, SAD figurira kao vrli novi svijet koji je neiskvarenu kćer, uslijed obiteljske neimaštine, najvjerojatnije otjerao u prostituciju.

Protuemigracijska opredijeljenost kratke proze prijelaznih godina važna je jer približava struju koja se razvila kao reakcija na idealizam kulturnog preporoda ideologiji službenog političkog diskursa, ne nudeći tipično naturalističke likove koji mogu preživjeti samo ako umaknu pogubnim društvenim uvjetima u tadašnjoj Republici. Snažnu protuemigracijsku klimu tih godina tako uočavamo i u kratkoj prozi promatranoj po drugoj osi, to jest pripovijestima koje iseljništvo tematiziraju u odnosu na zajednicu, i to kroz istu dinamičku ravnotežu. U idiličnu sliku ruralnog kraja nenadano i naglo prodire glas iz emigracije, najčešće upravo u obliku pisma ili usmene predaje, poslije čega seoski prizori postaju nepovratno iskvarenima kao nagovještaj tuge i razočaranja na kraju priče.

Priča „Nan Hogan's House“ Seamusa O'Kellyja možda najzornije dočarava emigracijsku dinamiku neprijateljske sile izvana. Ona je uljez koji po svojoj naravi narušava odnos pojedinca i zajednice. Lik usamljene i ogorčene starice Nan Hogan tako počiva na ideji da je u ishodištu svih njezinih nevolja odlazak unuka u iseljništvo.

The last of her family, the boy upon whom all her affections were lavished, had gone away from her that day. With him had disappeared the eldest boy of Sara Finnessy, „a rascal who left Kilberg that he might cheat and swindle the wide world,“ Nan Hogan had said. These two youthful adventurers of Kilberg had joined a band of wanderers who were taking flight from the hills about Ballinsake „to sail the waters of all the oceans in their sailing.“ Nan Hogan believed, as she believed in her God, that it was young Finnessy who had lured her boy from

his home, and all her bitterness was heaped upon the head of Sara Finnessy from that day to this... It can be understood how her heart wound itself about the only one left her of her flock, the eldest boy... It was not unnatural, therefore, if Nan Hogan became soured against the world – that is to say, Kilberg. (*44 Irish Short Stories*, 326)

Spomenuta dinamika nagoviješta se i prostornom konfiguracijom samoga sela, pa uvodu u sukob u pozadini motivacije pripovijesti prethodi ovakav opis kuće Nan Hogan.

Her house stood at the bottom of the village, pushed in, so to speak, from the irregular line of cabins and with its back turned upon them all... The cabins of Kilberg were pitched according to the temperaments of the inhabitants, so that you could almost tell by looking at them what manner of mortal sheltered under each roof. Nan Hogan's house gave expression to Nan's opinion of Kilberg, for no matter what other cabin door you stood at, Nan's house had an angle pointing at you. (*44 Irish Short Stories*, 324)

U „Both Sides of the Pond“ istoga autora svakodnevni život Denisa Donohoea prikazan je kao posve usklađen s prirodom i ritmom sela, sve dok Denis ne čuje da se i Agnes Deely pridružuje sestri Mary u Australiji.

Overhead the sky was winter clear, the stars merry, eternal, the whole heaven brilliant in its silent, stupendous song, its perpetual Magnificat; but Denis Donohoe made the rest of the journey in a black silence, gloom in the rigid figure, the stooping shoulders, the dangling legs; and the hills seemed to draw their grim shadows around his tragic ride to the lonely light in his mother's cabin on the verge of the dead brown bog. (*Irish Short Stories*, 39)

„The lonely light in his mother's cabin on the verge of the dead brown bog“ prije prodora glasa iz iseljništva, izgledalo je dijametralno suprotno:

The kitchen of the cabin was illuminated by a rushlight, the rays of which did not go much beyond a small deal table, scrubbed white, where he sat at his breakfast an unusually good repast, for he had tea, home-made bread and a boiled egg. His mother moved about the dim kitchen, waiting on him, her bare feet almost noiseless on the black earthen floor. He ate heartily and silently, making the Sign of the Cross when he finished. His mother followed him out on the dark road to bid him good luck, standing beside the creel of turf. (*Irish Short Stories* 31)

Ovakvi prizori smještaju pojavu krajobraza tišine kao tipično irskog u dvadesete i tridesete godine prošloga stoljeća, razdoblje netom nakon osamostaljenja, kada je nužnost

protuemigracijske klime očito nadilazila granice službenog političkog diskursa. Ona je u ovoj pripovijesti uostalom naglašena i snažnim kontrastom između početka i kraja. Dok prvim dijelom dominira gotovo idilično ozračje seoskog eksterijera, posljednji paragrafi posvećeni su zagušljivoj atmosferi jeftinog i neukusnog bara, najvjerojatnije negdje u Americi, kamo je Denis emigrirao.

I O'Flahertyjev „The Letter“ otvara se bukoličkim prizorom obitelji u sadnji krumpira⁷⁴.

The father, the mother and four children were there. They were putting fresh earth around sprouting potato stalks. They were very happy. (*Liam O'Flaherty's Short Stories*, 101)

Krumpir za Davida Lloyda predstavlja biljku koja se izrazito brzo razmnožava, i stoga podupire ništa manje zapanjujuću rasplodnost Iraca, kulturu koja je svojom žilavošću pogodna za uzgoj na malim površinama pa se opire ideji okrupnjavanja zemlje, a time i kapitalizmu.

Kao i krumpir, Irci su ukorijenjeni u lokalnome. Oni imaju koristi od plodnosti krumpira i njegove neosjetljivosti na vrstu tla, od kulture za koju se čini da se razmnožava bez ikakvog uzgoja, i na najalovijoj zemlji... Krumpir ne može biti dio ekonomije razmjene i apstrakcije pa je simbol naroda koji je jednako nesposoban za razmjenu i apstrakciju... (Lloyd 2012, 39).

Plodnost krumpira („In the feather's hands was the potato stalk and from its straggling thin roots there hung a cluster of tiny new potatoes, smaller than small marbles. Already their seeds had born fruit and multiplied.“ (101,102)) naglašava lokalnu autentičnost svijeta obitelji koju pratimo, nasuprot nesagledive razuđenosti onoga u koji je emigrirala njihova najstarija kći, a koji Irce pretvara u baleg društva.

Navodno nesposobni da se služe novcem, da sudjeluju u apstrakciji ili razmjeni, oni svejedno cirkuliraju kao i sam novac... Oni su pokretljivi pandan novcu koji im je oduzet kroz iznuđenu zakupninu, koji ih izmješta sa zemlje koja im je nasilno oduzeta... Otpadci sustava, baleg koji treba staviti nekamo sa strane gdje može biti diskretno nevidljiv, oni se vraćaju kao utvare... figure 'prljavog profita', drevne veze između novca i gnoja. (Ibid. 47).

⁷⁴ Krumpir kao antiteza iseljeništvu pojavljuje se i u priči „Going into Exile“ kada otac kaže sinu koji napušta Irsku: „I was thinking of that potato field you sowed alone last spring... I never set eyes on the man that could do it better. It's a cruel world that takes you away from the land that God made you for.“ (136)

Mukla tišina krajobraza s kraja prethodne pripovijesti u ovoj prelazi u kolektivni obiteljski krik, kao tek još jedan prizor „u dugoj putanji postupne preobrazbe diskursa o irskoj emocionalnoj ekonomiji, za koju je upravo prijelaz iz žalovanja, nerijetko izraženog u obliku buntovnog naricanja, u fatalističko jaukanje... jedan od ključnih označitelja“ (Lloyd 2011, 55).

Together they all burst into a loud despairing wail and the harsh sound of their weeping rose into the sky from the field that had suddenly become ugly and lonely; up, up into the clear, blue sky where the larks still sang their triumphant melody. (*Liam O'Flaherty's Short Stories*, 104)

I njegova priča „Going into Exile“, objavljena, 1924. g., iseljništvo problematizira kroz tematizaciju učinaka emigracije na obiteljski život. Deborah Averill smatra da je riječ o prekretnici u irskoj novelistici jer pripovijest ne izriče stajalište o iseljništvu nego ocrtava stanje svijesti likova u trenutku odlaska, povezujući njihove reakcije s neizbježnom sudbinom ozračjenom u krajobrazu (1987, 124-125). I John Zneimer govori o „manifestaciji prirode izvan pojedinačnog ljudskog iskustva“ (1970, 139).

Priča o iseljništvu kao surovom prekidu primarnih veza tako se otvara opisom oproštajne zabave kojom Fenneyji ispraćaju svoju djecu, Mary i Michaela, u Ameriku.

...a starry June sky was visible and, beneath the sky, shadowy gray crags and misty, whitish fields lay motionless, still and sombre. There was a deep, calm silence outside the cabin and within the cabin, in spite of the music and dancing in the kitchen and the singing in the little room to the left, where Patrick Feeney's eldest son Michael sat on the bed with three other young men, there was a haunting melancholy in the air. (*Liam O'Flaherty's Short Stories*, 10)

Ekspresionistički prizor muklog krajobraza dugo poslije Velike gladi još se jedanput smješta u kontekst gubitka traumatizirane kulture, i pučanstva obilježenog osjećajem paraliziranosti i nedostatkom mogućnosti djelovanja. Motiv tišine prostora nasuprot običaja naricanja za Lloyda upućuje na postojanje diskursa koji konstituira značenje Velike gladi kao kulturalne, a ne prirodne katastrofe. Za njega u tom diskursu postoji nešto što „bilježi neprirodnost te tišine, njezinu diskurzivnu proizvodnju kao kazalo gubitka, i što još više uznemiruje, kao jamca konačnosti preobrazbe, nasilno postignute Velikom gladi i tadašnjom službenom politikom. Tišina koja ne pripada irskim običajima, a koja je obilježila razdoblje nakon Velike gladi, ističe nesiguran ulazak Iraca u moderno doba“ (2012, 50-52).

The people filed out after them, down the yard and on to the road, like a funeral procession. The mother was left in the house with little Thomas and two old peasant women from the

village. Nobody spoke in the cabin for a long time. Then the mother rose and came into the kitchen... Then she threw her hands into the air and ran out into the yard. 'Come back,' she screamed; 'come back to me.' She looked wildly down the road with dilated nostrils, her bosom heaving. But there was nobody in sight. Nobody replied. There was a crooked stretch of limestone road, surrounded by gray crags that were scorched by the sun. The road ended in a hill and then dropped out of sight (*Liam O'Flaherty's Short Stories*, 146)."

Stilistička uspješnost pripovijesti proizlazi iz onoga što možemo nazvati pomaknutim fokusom, narativnim postupkom koji kratkoj formi i omogućuje da s kvantitativno malo kaže kvalitativno puno. S obzirom na naslov, čitatelj očekuje mnogu veću autorsku usredotočenost na neposredno, a ne posredno iskustvo odlaska. „Going into Exile“ stoga utvrđuje nit koja iseljništvo tematizira kroz odnos pojedinca i zajednice jednako snažnom kao onu koja odlazak tematizira kroz povratak pojedinca u smislu njegova trajnog nemira izvan domovine.

8.5. Sredina XX. stoljeća i egzodus sa sela

Sredina XX. stoljeća u Irskoj među ostalim je obilježena i onime što Heather Ingman naziva 'egzodusom sa sela' (2009, 166) pa je iseljništvo tematski neodvojivo od opreke između sela i grada, nemogućnosti prilagodbe na novo okruženje i drukčiji ritam života, sraza generacija, sa starijom koja ostaje u stagnirajućoj ruralnoj sredini i mlađom koja se ne uspijeva snaći u onoj novoj, urbanoj, ostajući vječno zatočenom negdje 'između', gdje se prostor ne može spoznati kao mjesto. Premda je u političkom smislu riječ o prosperitetnom razdoblju (nakon razdoblja neutralnosti u Drugome svjetskom ratu, Irska 1949. g. postaje republikom, a 1955. članicom Ujedinjenih naroda), uslijed loše gospodarske situacije, poglavito u ruralnim krajevima, u Irskoj se od četrdesetih godina prošloga stoljeća uočava daljnji porast iseljništva.

Priča Mary Lavin „The Girders“ nije priča o pravom iseljništvu, nego o odlasku seljaka u grad i njegovoj čežnji za domom, ali je smještena ovdje jer na originalan način uprizoruje iskustvenu nemogućnost povratka, kao jednu od glavnih obilježja prikazivanja iskustva muške emigracije. Ironizacija ideološkog suprotstavljanja grada selu u ovoj se pripovijesti postiže gotovo ismijavanjem estetike ružnog kao intrinzične urbanom.

The broken checkwork of the steel girders against the sky, as he came near to the dockyard, filled him with his first fear of the new day ahead...(*In a Café*, 77)

Ipak, autoričino poigravanje idealizmom nadahnutim urbanim, s obzirom na ideju organskog kontinuiteta između subjekta i mjesta rođenja, bilježi i krajobraz gubitka. U vremenu u kojem se službeni politički diskurs nameće kao arbitar moralne vrijednosti prostora, autorica tankočutnom osjećajnošću uspijeva zorno dočarati uzaludnost potrage moderne svijesti za smislom.

If life, of late, was crazed and giddy, he knew that outside the city, the world was still as sane and sweet as ever, and that as soon as he had put aside another thirty pounds he would be able to go back again to the fields. Once back, he would never want to leave there again. He would never be restless again... He'd never see the girders again, nor the webbed shafts of the cranes. He'd see the trees and the fields, and he'd be looking at them for the rest of his life. He thought of them. (*In a Café*, 79-80)

The fields were a monotonous green. The trees were clumsy and stupidly twisted. He looked out of the window again. Printed fast on the pale skyline was the mighty silhouette of the girders going upwards to the wintry sun. He knew that they were going up with a clarion of hammering and the triumphant fusilade of a drill. And they didn't look cruel at all. They looked kind of pretty. And the cranes looked as frail as the silk wings of a dragonfly that wouldn't harm a thing. (*In a Café*, 83)

Premda ni u slučaju pripovijesti Franka O'Connora „The Uprooted“ nije riječ o odlasku protagonista iz zemlje, iskustvena nemogućnost povratka ovdje se naglašava kroz trajnu egzistencijalnu krizu privoljenog autsajdera, i to neovisno o ideološkoj obojenosti antiteze između sela i grada.

He had come up from the country intending to do wonders, but he was as far as ever from that... With an obstinate, almost despairing determination he'd faught his way through the college into a city job. The city was what he had always wanted. And now the city had failed him... He no longer knew why he had come to the city, but it wasn't for the sake of the bed-sitting-room in Rathmines, the oblong of dusty green outside the window, the trams clanging up and down, the shelf full of second hand books or the occasional visit to the pictures. (*Crab, Apple, Jelly Stories and Tales*, 170- 172)

Već smo napisali da se ekspresionistička autoskopija izgubljenosti i bespomoćnosti u dehumaniziranome svijetu, i u književnosti kao i u likovnoj umjetnosti, ocrta sugestivnim korištenjem boja, te doživljajima s naglašeno pesimističkim konturama, koje potvrđuju

izvrnutu sliku svijeta punu dramatičnih kontrasta. Pritom se ističe naglašeno simboličko korištenje boja, ne bi li se plastičnošću kolorita uputilo na unutarnje viđenje stvari.

Through the apple-green light over Carriganassa ran long streaks of crimson, so still they might have been enameled. Magic, magic, magic! He saw it as in a children's picture-book with all its colours intolerably bright; something he had outgrown and could never return to, while the world he aspired to was as remote and intangible as it had seemed even in the despair of youth. (*Crab, Apple, Jelly Stories and Tales*, 199)

Riječ je o specijalnoj konfiguraciji u kojoj i grad i selo iskustveno postaju negativno praznim prostorom koje se ne može spoznati kao mjesto. Izostanak mogućnosti pravljenja prostora pripadnosti iz mjesta u trenutku kada snaga službenog političkog diskursa počinje polako slabjeti zapravo zrcali dalekosežnost njegovih posljedica pa „Both Ned and Tom suffer because by choice and chance they lead lives that contradict the laws of their own being“ (*Crab, Apple, Jelly Stories and Tales*, 318). Krutost službene politike tako je dovedena do svojih krajnjih konzekvencija pa se u srazu generacija otac opisuje kao glasni veseljak, kao dobar govornik koji svojom jednostavnošću možda pripada gotovo karikaturalnoj žovijalnosti života u izumiranju, ali je to istovremeno i život ispunjen autentičnom radošću.

O'Connorova priča „Darcy in the Land of Youth“ još je jedna satira emigracije satkana na antitezama odlazak-povratak, staro-mlado, domaće-strano. Pripovijest je to o iseljeništvu Micka Darcyja u Englesku. Dok fizička blizina zemlje u koju se odselio naglašava autorovu podrugljivost prema ideji lakoće povratka, kolonijalno povijesni kontekst omogućava ironizaciju činjenice da Irci po ostvarenju samostalnosti i dalje teže Londonu kao kulturno-političkom središtu⁷⁵. Kao i Ned prije njega, Mick Darcy napušta Irsku nadahnut naivnim idealizmom. Engleska je za njega Zemlja mladosti (*The Land of Youth*) i slobodnog seksa, dok u Irskoj ljudi samo stare. Ipak, pošto stigne u obećanu zemlju, Darcy je šokiran kada, na primjer, dozna da se kolegica s posla 'pali' na njega, da bi se iz Zemlje mladosti vratio kao puno prestar čak i za staru domovinu Irsku. Ironija je, dakako, u tome što starost lika nije posljedica nagomilanog iskustva nego uzaludne potrage za identitetom, motivirane ispraznim diskursom o vrjednijem drugdje.

⁷⁵ U tom kontekstu niti ime Darcy zacijelo nije slučajno već je iluzija na Fitzwilliamu Darcyja, kultnog lika ljubavnog romana Jane Austen *Pride and Prejudice*.

He would have liked to remain a man of the world for just a little longer, to have had just one more such awakening to assure him that he had got rid of his inhibitions. (*A Frank O'Connor Reader*, 282)

Naslov pripovijesti aluzija je na legendu o junaku iz keltske mitologije, ratniku i najvećem irskom pjesniku Oisinu, koji nakon što se zaljubi u šumsku vilu Niamh, odlazi za njom u Zemlju mladosti, u kojoj nitko ne stari, i koja se, prema legendi, znakovito nalazi na zapadu zemlje, kolijevke iskonske irskosti. Nakon povratka kući, pod dojmom da je prošlo tek nekoliko dana, a ne nekoliko stoljeća, Oisin naglo ostari i provodi dane oplakujući svoju pravu mladost, onu provedenu kod kuće, a naglo prekinutu šupljom ideološkom retorikom.

Jednom iščupani iz prostora, raseljeni ostaju zauvijek iščašeni u vremenu, uzaludno pokušavajući ponutriti vrijednosti kulture u koju su se sklonili od okolnosti svoje povijesne geografije. Nužnost odlaska, isprepletena s iskustvenom nemogućnošću povratka, tako se utvrđuje kao jedan od gradivnih elemenata irskog identiteta pri čemu se Irska, među ostalim, razotkriva i kao kultura satkana od projekcija pojedinaca smještenih negdje između, razapetih između proturječja vlastitih života i definiranih s obzirom na širu političku stvarnost, a ne tek fantaziju o organskoj zajednici koja se opire naslijeđenoj kulturi.

Moralna topografija takvog mentaliteta možda je najočitija u O'Connorovoj pripovijesti „The Ghosts“. Riječ je o emocionalnoj ekonomiji po kojoj cijena iseljništva dolazi na naplatu nakon što povratnika Jera Sullivana počinju proganjati utvare napaćenih, pokojnih rođaka. Obiteljski uspjeh u Americi suprotstavlja se stagnaciji obitelji u kulturi koju su ostavili za sobom. Jerova želja da razgovara s obiteljskim duhovima protuslovna je tomu što on i njegova obitelj imaju više sličnosti sa zlim zemljoposjednicima koji su im tlačili pretke nego s rođacima koje posjećuju. Jer Sullivan nesvjestan je života kakvim je nekoć živio njegov djed jednako koliko su Ned Keating ili Mick Darcy otuđeni od prostora svog djetinjstva, a da pritom nitko od njih nije uistinu našao svoje 'mjesto pod suncem'.

8.6. Uzlet šezdesetih

Šezdesetih i sedamdesetih godina u Irskoj bilježimo drastičnu promjenu s obzirom na prvu polovicu XX. stoljeća. Znatno povoljniji gospodarski uvjeti, uostalom uočljivi i u čitavome svijetu, uslijed napuštanja politike protekcionizma i otvaranja međunarodnoj privredi i industriji, rezultiraju osjetno pozitivnijom klimom pa i među samim autorima. Treba istaknuti da je gospodarski rast pokrenuo i izdavačku industriju pa pisci mnogo lakše objavljuju radove. Uz to, Irska ne samo da počinje značajnije izvoziti nego se i otvara stranim

investicijama pa zemljom vlada ozračje povjerenja u vlastite sposobnosti, što preokreće do tad nezaustavljivi trend emigracije. Ta pozitivna klima sjajno je zabilježena u zbirci Seana O'Faolaina *I Remember! I Remember!*⁷⁶, ali ima i svoju drugu stranu, koja se pak može vrlo dosljedno pratiti kod Johna McGaherna, čije stvaralaštvo u izmijenjenoj klimi bilježi istu onu percepciju emigracije kao netom nakon osamostaljenja.

O'Faolainova pripovijest „One Night in Turin“ zanimljiva je utoliko što uvodi motiv Irca turista (ovdje u osvajanju Torina, simbola talijanskog gospodarskog uspjeha). Priča počinje slikom pustoga stranog grada samo što on više ne nosi neprijateljski predznak. Zameten snijegom grad postaje *tabulom rasom* za projekcije dokonih, imućnih putnika, što ga pretvara u gotovo opće mjesto zapadocentričnog diskursa.

He was delighted to be alone in snow covered Turin. Never having stayed before in any Lombard or Swiss city in bad weather, he discovered for the first time the merits of those northern arcades which both allow and tempt one to pass sociably and in comfort from café to café. He was excited by the contrast between these crowded cafés and the sense of isolation that he got from the warnings of the white heaps of bomb rubble, the silent white ruins of crumbled houses, the brown desolation of the swollen Po, the great, white, empty squares bluishly lit at night by lean streaks of light from lower-floor windows... He felt like a pioneer postwar explorer. How wonderful, he thought, it could be to be completely cut off here for a couple of months... There was not a sound from the street. The snow silenced every outer noise. We drag our ego with us through life, chained to it, in its power, not it in ours. We are free of it, or seem to be free of it, only in rare hours – relaxed by the achievement of climbing a mountain peak, elevated by the speed of a dangerous ski run... (*I Remember! I Remember!*, 159-160)

Dok Walter, Irac na proputovanju, sanjari o sopranistici Molly, pripadnici irske umjetničke dijaspe, ona se nada udati za Lorda Boynea. Takva statusno motivirana narativna dinamika ne omogućava podrivanje rodni stereotipa (na kakvo smo inače navikli kod irskih autora, a o čemu će biti više riječi u poglavlju o ženskim glasovima), pa dok on luta

⁷⁶ Treba naglasiti da u svjetlu ovoga o čemu se govori u ovome poglavlju, zbirka *I Remember! I Remember!* Seana O'Faolaina predstavlja vidljivi zaokret u njegovoj poetici. Kao što je i sam izjavio komentirajući neke svoje starije priče od onih objavljenih u spomenutoj zbirci, autor je „slab na staru zemlju“, pa je u tom smislu i njegova proza s obzirom na teme domaćeg i stranog, starog i novog, sela i grada, općenito mnogo kruća nego što se to može zamijetiti u ovoj zbirci.

gradom, ona ostaje statičnim predmetom muške žudnje, gotovo u maniri jeftinih ljubavnih romana. Diskurs je to udaljen od ideoloških previranja dužih od pola stoljeća, ali koji kao autorski izbor ima i svoju političku poruku.

In her crowded dressing room she would neither be that enchanting apparition emerging in pure white, under pale, cold, greeny moonlight to mourn her lost love, nor the young girl he used to secretly admire in Dublin during a couple of years after her discovery, whom he used to ambush casually in dusty teashops, in the distempered corridors of the Academy of Music... (*I Remember! I Remember!*, 163)

U jeku rađanja građanske klase dovoljno bogate da putuje svijetom, autor se kroz usredotočenost na plitku nutrinu likova zaslijepljenih narcisoidnim fantazijama („A dream? Ah, well! It wasn't such a bad dream. If only I hadn't tried to make it become real. Still, isn't this the way most of us spend our lives, waiting for some island or another to rise out of the mist...“ (203)), međutim, nije narugao nezrelosti i prizemnim težnjama moderne Irske. Riječ je o pokušaju da se likovi, koji su tradicionalno, i doslovno i metaforički, bili na marginama života u gradu isture u njegovo središte, i to ovu pripovijest čini neuspješnom. Time što Walter pokušava osvojiti grad, a Molly se smješta gotovo isključivo u scenski prostor, možemo reći da O'Faolainovi likovi strše iz žanra ili da žanr strši iz njih, a što još jednom potvrđuje prirodnost kratke priče za glas podčinjenih. Svojom prostornom neuklopljenošću, plastičnom krutošću i nedostatkom autentičnosti oni podsjećaju na dječje lutkice za oblačenje, tek izrezane od papira.

Takav postupak, međutim, krije i svoju političku poruku. O'Faolain je bio patriotski nastrojen rimokatolički intelektualac, ali koji se nije libio kritizirati crkvu ili irski politički i društveni život općenito, glasno izražavajući stajalište da su si Irci za sve krivi sami. Pokrenuvši 1940. irski književni časopis *The Bell*, O'Faolain je zajedno s uredništvom optužio De Blacama i Corkeryja za namjerno ignoriranje mnogostrukih korijena nacije i pokušaj redukcije irske povijesti na „Gala, svećenika i seljaka“ (O'Faolain 1942a, 78-81). Kao što ćemo vidjeti, međutim, takva optika naišla je i na uspješnija uprizorenja od ovoga, koji je zanimljiv tek u smislu pojave nove narativne niti u okviru pripovijesti o odlasku, od sada nemotiviranom opresivnim društveno-političkim ili lošim gospodarskim uvjetima.

Usprkos godinama punim nade, stvaralaštvo Johna McGaherna i Neila Jordana ipak je puno bliže ili se izravnije nastavlja na liniju koju smo imali prije Seana O'Faolaina. Kao što to piše Grace Tighe Ledwidge (2013), u intervju s Hermoine Lee 2004. g. John McGahern o pedesetim i šezdesetim godinama prošloga stoljeća govorio je kao o razdoblju tijekom kojega

je u Irskoj živjelo oko tri milijuna ljudi, dok je u Englesku i Ameriku iselilo njih 600 000, a među njima i McGahernovih šestero braće i sestara: „Neki od njih osjećali su se izdanima i imali su pravo, bili su puni gnjeva“, izjavio je (64). I sam McGahern proveo je mnoga ljeta u Londonu radeći na gradilištima, a to ga je iskustvo očito nadahnulo za dvije priče koje slijede, obje o iskustvu iseljništva kroz prizmu obespravljenih i ogorčenih irskih radnika na londonskim gradilištima, što je očište Neila Jordana u pripovijesti „Last Rites“ iz 1979. g. Smještanjem iseljeničkog iskustva u Veliku Britaniju posredno se ponovno tematizira i prividno privremena priroda emigracije budući da je odlazak u tako zemljopisno blisku zemlju stvarao iluziju povratka kao nečega što je uvijek moguće.

Možda baš zato što je u irskoj kulturi, piše Grace Tighe Ledwidge, unutarnji prostor tradicionalno pripadao ženama, McGahernovi muški likovi u iseljništvu se snalaze mnogo teže od onih ženskih. „Oni se zapravo stide što su morali emigrirati. Većina ih je dolazila s manjih gospodarstava i odvojenost od zemlje izazivala je neku vrst iskonske rane“ (66). Žene bez odgovarajuće naobrazbe, mogle su, na primjer, proći tečajeve za bolničarke, i tako unaprijediti svoj društveni položaj, dok su muški likovi najčešće prikovani za određeni društveni i materijalni status i nemaju mnogo prilika za napredovanje. Jedan od likova u priči „Hearts of Oak and Bellies of Brass“ kaže: „There's no fucken future in this job. You get old. The work is the same, but you're less able for it any more. In other jobs as you get old you can put the work over on others“ (*Creatures of the Earth*, 32). Svedeni na radnu snagu bez identiteta ('Ta, ta, Pa,' she said as I gave her coins. This had been hardest of all to get used to, to have no name at all easier than to be endlessly called Pa.“ (*Creatures of the Earth*, 33), na gradilištu žive gore nego životinje. Evo kako pripovjedač Keegan opisuje odlazak na stanku:

I went through the gap in the split stakes linked with wire into Hessel Street, green and red peppers among the parsley and fruit of the stalls. It smelled of lice and blood and fowl, down and feathers stamped into the blood and henshit outside the Jewish poulterers, country air after the dust of the mixer. (*Creatures of the Earth*, 35)

Gnjevni na domovinu, uškopljeni i očajni u ne-mjestu kao što je London, radnici lišeni svakog oblika čovjeka dostojne egzistencije, provode dane na gradilištu, u *pubu* i s prostitutkama. Evo Keeganovih riječi: „They never did much for us except to starve us out to England. You have to have the pull there or you're dirt!“ (*Creatures of the Earth*, 33)

Unatoč tome, međutim, ova je priča nešto optimističnija, ili barem blaža, prema ideji iseljništva od one koja slijedi, jer Keeganova emigracija za razliku od one ostalih radnika, prikazuje se s određenom nadom. Keegan, kao prvo, drži do svog izgleda („I come in with a

decent jacket and tie, and then I changed. I don't come in with work clothes on. If people see you looking like shit, they'll take you for shit“ (30).), a kao drugo, za razliku od ostalih, on je oženjen i ima djecu: „'The childer go to school and they'll have better than me,' Keegan kept on at what was felt as nagging rebuke. 'They'll have some ambition. That's why I work behind this bloody mixer and the woman chars. So that they can go to schools... They'll wear white collars.'“ (*Creatures of the Earth*, 32)

U priči „Faith, Hope and Charity“, s druge strane, emigracija ima možda i najnegativniji predznak do sada. Percepcija iseljenika u Irskoj izjednačava se s ogorčenošću onih koji su je napustili. („They became full of hatred. Each year, as Murphy and Cunningham dug trenches towards their next royal summer, their talk grew obsessional and more bitter.“ (146)) I sam McGahern, kao i Grace Tighe Ledwidge, pisao je o antiemigracijskoj klimi šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoljeća: „Nova klasa usko vezana uz crkvu koja se dobro snašla nakon što je Irska postigla samostalnost na iseljenike je gledala s prijezirom: oni su bili krivi za to što su morali ići u strašnu Englesku tražiti posao.“ U tom smislu, za Ledwidge, je upravo potreba da pokažu da su uspjeli u inozemstvu, pokretačka snaga Murphyjeve i Cunninghamove pohlepe u priči „Faith, Hope and Charity“ (70). Pripovijest je to o dvojici irskih radnika, zaposlenih na okopavanju rovova na mjestima nedostupnim strojevima, čija gramziva neopreznost prouzroči tragičnu pogibelj jednoga od njih. Uz to, kako piše Ledwidge, priča kroz lik Cunninghamova oca prokazuje licemjerstvo, kako irske države tako i katoličke crkve koja je propovijedala veliku brigu za duhovnu i moralnu dobrobit iseljenika, a da se istovremeno nije pitala o tome kakvo je njihovo svjetovno stanje. Oca je tako vjerojatno slabo zanimao sinov svakodnevni život, ali nakon njegove smrti nije mogao niti dana ostaviti njegovo truplo u toj 'poganskoj' zemlji (71).

(Strani) grad kao ne-mjesto ovdje zato doživljava svoj vrhunac, i to upravo kroz opreku sa selom, u trenutku kada se obitelji treba priopćiti tragična vijest.

There is such stillness, stillness of death, he thought, about an empty house with all its doors open on a hot day. A black and white sheepdog left off snapping at flies to rush towards him as he came through the gate into the meadow. It was on the side of the hill above the lake. In the shade, a tin cup floated among some hayseed in a gallon of spring water. Across the lake, just out from a green jet of reeds, a man stood still in a rowboat as if fishing for perch. (*Creatures of the Earth*, 148)

Slika sela kao mjesta kojim ne caruje vrijeme gotovo da poprima metafizički karakter. Kao takvo ono je prirođeno životu uređenom ritualima, pa i onim pogrebnim. Zajedničkom

slogom tako će se u trenu prikupiti novac za sprovod i dopremanje trupla iz Londona, ovdje skoro pa personifikacije totalitarizma moderniteta.

The men stood about the site in small silent groups after the ambulance had gone, the different engines idling over, until Barney, the old gangerman, stormed about in his black suit and tie and dirty white shirt, as if he'd suddenly gone epileptic. 'What the fuck are yous all doing? Come on. Get a move on. Do yous think you get fukken paid for standin' abou all day?' (*Creatures of the Earth*, 147)

Nemogućnost povratka kod McGaherna je dovedena do apsurdna jer, geografskoj blizini Engleske unatoč, iseljništvo u prvoj priči funkcionira kao generacijski imperativ, a u drugoj je povratak protagonista omogućen tek njegovom smrću. Ako se ruralni kraj pritom izjednačava sa životom u svome čistom obliku, to znači da priča „Faith, Hope and Charity“ upućuje na to da se moralna topografija postiže kroz objektivizaciju prostora nenagriženog kapitalističkom urbanizacijom, a koje će tek koje desetljeće poslije predstavljati Irsku kao turistički proizvod. Drugim riječima, selo je moguće spoznati kao nepatvoreno mjesto nastanjeno organskom zajednicom samo u odnosu na modernitet koji mu predstavlja najveću prijetnju.

Priča „Last Rites“ Neila Jordana usporediva je s onima Johna McGaherna utoliko što tematizira emigraciju irskog radnika u Londonu i povezuje je sa smrću. Uz to, sjećanje na domovinu kroz mračnu subjektivnost lika u trenutku u kojem si pokušava oduzeti život u javnoj kupališnici, kod Jordana je, kao i kod McGaherna, istovremeno obojeno univerzalnim, ali i specifično irskim bojama. Grad se pritom ponovno pojavljuje u ulozi neprijatelja, strogog čuvara reda.

The day was faded now and the sky was a curtain of haze, but the city still lay hard-edged and agonisingly bright in the day's undiminished heat. The laborer as he crossed the overpass took note of its regulation shade of green. (*Night in Tunisia*, 7)

Nakon samoubojstva protagonista, izlazeći iz javne kupališnice, i drugi će radnici (strani) grad doživjeti na sličan način.

And when they emerged to the world of bright afternoon streets they saw the green-painted iron bridge and the red-brick wall and knew it to be in the nature of these, too, that the body should act thus-... (*Night in Tunisia*, 19)

Uz to, javna kupaonica kao prostor koji dominira pričom vraća nas na O'Flahertyjevu pripovijest s početka stoljeća, kao motrišta koje je zabilježilo kako irski doseljenici u velikim urbanim centrima postaju 'gnojem društva'. Javna kupaonica prisutna u svakome modernom, razvijenom gradu, označava napor da se taj gnoj stavi pod nadzor. Intima rituala čišćenja u sterilnim tuš kabinama popločenim bijelim pločicama tako nije narušena samo time što se on odvija u javnom prostoru nego i time što u njega prodire zelena boja, koja se, kao što je i vidljivo iz gore navedenih citata, zanimljivo, ovdje postavlja kao boja 'nadzora'.

Činjenica da zastori u tuš kabinama posjeduju „a bleak rose pattern on it, the roses faded by years of condensation into green: green roses“ (*Night in Tunisia*, 15), u kombinaciji sa zelenim tonovima grada, upućuje na to da je zelena za Neila Jordana daleko od umirujuće, obnoviteljske, osvježavajuće boje plodne zemlje, biljnog carstva ili buđenja života. Daleko je ona od boje *Zelene Erin*, boje nade i mladosti, a blizu Minervinim modrozelenim očima, simbolu bezumlja i znamenja ludih.

8.7. Osamdesete i ideja društva kao kohezivne cjeline

Heather Ingman o osamdesetim godinama prošloga stoljeća govori kao o onima tijekom kojih se počinje propitivati, dekonstruirati, ali i diversificirati ne samo irski identitet nego i onaj rodni (2009, 227), međutim, pripovijesti koje se posredno ili neposredno bave temom iseljništva bilježe zemlju koja se nije puno makla s mjesta. McGahernova pripovijest „Love of the World“, napisana tih godina, kao još jedna tematizacija iseljništva po osi povratka pojedinca u zajednicu, u tom se korpusu ističe stilskom superiornošću kao potvrdom da je „kratka priča idealna forma za prikaz fragmentiranosti modernog života, u kojem postoji sumnjičavost prema ideji društva kao kohezivne cjeline“ (Ingman 2009, 227).

„Love of the World“ prati vraćanje obitelji Harkin u maleni irski gradić, nakon što otac, proslavljeni nogometaš i vojnik doživi srčani udar. Priča o povratku u rodni grad tako je ujedno i geneza tjelesne i moralne degeneracije glavnoga lika. Harkinova propast počinje neuspjehom da položi ispit za narednika, kao i željom njegove supruge Katie da počne raditi. Nakon što je optuži da ga vara, izbacila je iz kuće, a u konačnici i ubije, da bi naposljetku, dok čeka suđenje, i sam počinio samoubojstvo. Pripovijest obuhvaća razdoblje od gotovo dvadeset godina, prije povratka i nakon njega, razdoblje u kojem se puno dogodilo za pojedinca i puno promijenilo za zajednicu, ali krajobraz je ostao nepromjenjiv.

It is very quiet here. Nothing much ever happens. We have learned to tell the cries of the birds and the animals, the wing beats of the swans crossing the house, the noises of the different motors that batter about on the roads. Not many people like this quiet. There's a constant craving for word of every sound and sighting and any small happening. Then when something violent and shocking happens, nobody will speak at all after the first shockwave passes into belief. Eyes usually wild for every scrap of news and any idle word will turn away or search the ground. (*Creatures of the Earth*, 1)

During the ten years the Harkins had been away, tourism had grown rapidly, there were now many guest houses, and foreigners had built summer houses by the lakes and were buying and converting old disused dwellings. They were mostly Germans and French, with a scattering of Swiss and Dutch – highly paid factory workers from industrial cities, attracted more to the hunting and fishing and cheap property prices than to the deserted beauty of the countryside... but these tourists did not return their catch to the water. The sport was in the kill. As well as pheasant, duck, woodcock, pigeon, snipe, they shot songbirds, thrushes, blackbirds even larks. (*Creatures of the Earth*, 12)

Svaki tekst ima vlastiti prostorni sustav, no u ovoj pripovijesti nailazimo na spacijalnu dvosmislenost koja se suprotstavlja logici pripovjednog jezika. U književnosti takva nedosljednost u načelu ne prolazi nekažnjeno i čini tekst neuvjerljivim, ali ova priča zbog umješnosti autora ostaje nezaboravno dojmljivom. Naime, ima nešto duboko, a opet suptilno očučujuće u takvoj perspektivi. McGahernovu strategiju zato definiramo kao poetiku udvojenog očišta. U eri propitivanja tradicionalnih oblika irskosti i sve slabijeg utjecaja Katoličke crkve McGahern bilježi rasap ideje organske zajednice kroz još dublje zalaženje u oblast metafizičkog, dovodeći svoju poetiku udvojenog očišta gotovo do savršenstva.

Kako? Time što krajobraz nadilazi događaje koji se u njemu odvijaju, on nije prostor društvenih ili osobnih drama, on je sam po sebi događaj. Riječ je o egzistencijalnoj preciznosti u suglasju s iskustvom života, zbog koje McGahernova postiže autoritativnost. Ako je modernoj kratkoj priči svojstveno nelinearno vrijeme, onda udvojeno očište kao afirmacija spacijalnosti postiže prostornu perspektivu, koja, budući da je usko vezana s konstrukcijom vremena, nudi prirodni krajobraz kao prostor oživotvoren aktivnom prisutnošću samopredstavljanja. Prostor je to koji se vrlo plastično suprotstavlja neizbježnoj reprodukciji kapitala svojstvenoj gradu i njegovoj dinamici iščekivanja. Drugim riječima, neostvarenost nadolazećeg u gradu prazni prisutnost trenutnog, onkraj ljudskog djelovanja.

Žudnja McGahernovog, a i ne samo njegovog, lumpenproleterijata, ili balega društva, iz prethodnih pripovijesti, koji u emigraciji pati jer je to što jest, izmješta se među mlađe

naraštaje i njihovo bolje sutra. Lumpenproleterijat i ne može biti drugo do li polog budućnosti. Unatoč tome što je njihov očaj tipično useljenički, riječ je o mehanizmu kapitalizma u pravom smislu riječi, bilo kad i bilo gdje, kao i o tome da je McGahern proklamirani napredak prepoznao kao prijetnju ljudskom dostojanstvu. Tržište pokrenuto urbanizacijom i industrijalizacijom preko leđa seljaka vidio je kao preteču zadržanja svakog historiciteta. Zato autorsko shvaćanje grada, kako smo ga imali do sad, u načelu nije tragično, jer da bi se tragedija uopće mogla osjetiti, potrebno je privremeno izuzeće iz dnevnog života, a surovost modernog grada takvu stanku ne dopušta (kao što smo vidjeli u priči „Faith, Hope and Charity“). McGahernova tišina stoga nije neprirodan muk posijan tragedijom Velike gladi, kao nagovještaj „nesigurnog ulaska Irca u moderno doma“. Upravo suprotno, zbog svoje monumentalne prisutnosti kao oživotvorenja čovjekove sadašnjosti ona je ovdje zapravo jedina mogućnost da mu se smisleno odupre.

A silence came down around all that happened. Nobody complained about the normal quiet. Bird cries were sweet. The wingbeat of the swan crossing the house gave strength. The noise of a recognizable old diesel beating around the road brought reassurance. The long light of day crossing the lake seeped us in privilege and mystery and infinite reflections that nobody wanted to question. Gradually, the sense of quiet weakened. The fact that nothing much was happening ceased to comfort. A craving for change began again. The silence around the murder was broken. All sorts of blame was apportioned as we noticed each year that passed across the face of the lake, quickening and gathering speed before swinging round again, until crowds of years seemed suddenly in the air above the lake, all gathering for flight. (*Creatures of the Earth*, 40)

Takvu bi poetiku, međutim, bilo pogrešno shvatiti kao nostalgiju jer McGahern u svome ustajanju protiv modernoga grada i bezlične ahistoričnosti njegova praznog prostora i vremena nije sentimentaln prema selu, pogotovo u njegovoj društvenoj inačici, i ne nudi ga kao antidot. Harkinova supruga Kate kažnjena je jer je odlučila raditi i prekršila nepisana pravila zajednice. Prvo je izgubila skrbništvo nad djecom jer ih je navodno svojevrijedno napustila, da bi naposljetku skončala s metkom u zatiljak. I tu McGahernovo umijeće blista u punom sjaju i svoj svojoj veličini jer pripovijest završava promjenom fokusa pripovjedača na Kateinu majku Maggie, koja je, zato što živi u skladu s ritualima i moralnim vrijednostima zajednice, ovjenčana plaketom Ličnosti godine.

8.8. Novo stoljeće, novi prostori

Priča Huga Hamiltona, s početka XXI. stoljeća, preteča je Ó Ceallaighevoj zbirci *Notes from a Turkish Whorehouse*, s kojom zaključujemo ovo poglavlje, no dok Ó Ceallaighev rad promatramo u kontekstu trajnog nemira pojedinca u iseljeništvu, pripovijest „The Homesick Industry“ analiziramo kroz prizmu iskustva iseljeništva u odnosu na zajednicu.

Priča je to o distribucijskom menadžeru u internetskoj trgovini irskim suvenirima, o ubrzanoj globalizaciji kao jednom od glavnih obilježja novog stoljeća, procesa s kojim se Irska kao Keltski tigar morala brzo uhvatiti u koštac, a što je rezultirao još dubljim podjelama od onih koje su obilježile prethodno stoljeće irske kulture. Kao što to kaže Heather Ingman, novo novčano blagostanje Irske, koje je neke Irce učinilo jako bogatima, a neke potpuno obespravljenima, iznjedrilo je novu vrstu progona. Dio stanovništva, naime, više nije trebao napustiti domovinu da se ne bi osjećao kod kuće (2009, 245). Gnušajući se jeftinih klišeja koji je skupo prodaju, pripovjedač vrlo zorno dočarava da ni u jeku novoga stoljeća prošlost onoga prije u Irskoj nije postala poviješću. Drugim riječima, dok god ono što Paul Ille naziva „unutrašnjim progonstvom“ (1980, 46), kao pojmom koji označava mnogobrojne oblike udaljavanja od kulturnog središta, ostaje relevantno, prošlost ostaje irskom sadašnjošću.

Protagonist je tako pripovjedač namjerno otuđen od identiteta proizvedenog za izvoz. U svijetu nastanjenom kupcima, on zato gotovo s gađenjem odbija pulovera s otoka Aran kao rođendanski dar.

I can see them up there in Alaska, wearing thick Aran sweaters under their parkas and holding small tin whistles to their frozen lips... Frozen fingers pressing out the first warped notes and bringing back the faraway feeling of home (*The Granta Book of Irish Short Stories*, 38).

Narativna strategija autora i u ostatku priče počiva na stereotipnim motivima, poput nosača zvuka s tradicionalnom keltskom glazbom ili pak s lekcijama irskog. Ti stupovi pripadnosti lažnoj nacionalnoj svijesti, i u novom tisućljeću naglašavaju ideju nastanka identiteta kao retoričke ili diskurzivne prakse, te upućuju na razloge zbog kojih moderna irska subjektivnost bira „nomadski identitet“⁷⁷, koji nije istovjetan kozmopolitizmu bez korijena, kao dokaz vlastite irskosti.

⁷⁷ Ovdje se misli na Deleuzeov „psihički nomadizam ili Lyotardovu „ničiju zemlju“, kao prostor u koji, ne nužno fizičkim kretanjem, zalazimo povremeno, i koji odlikuje otpor pojedinačnog čina neposlušnosti u kontekstu društvenih protuslovlja. Deleuze smatra da je za Državu ključno „ne samo da pobijedi nomadizam nego i da

Spretnim obrtanjem tradicionalnog irskog motiva čežnje kroz diskurs nostalgije i gubitka, autor uspijeva prikazati svog protagonista u Irskoj kao puno više izmještenog od bilo kojeg od Ó Cellaighovih likova izvan nje. Doživljaj doma, pritom, ostaje posljedica sudara između unutarnjeg svijeta nacije i vanjskog svijeta subjektivnosti pojedinca, kao pokušaj istraživanja složenosti ideje nacionalne pripadnosti u svim njezinim manifestacijama, pa i kao pripadanja onomu na što je američki kritičar Peter Lamborn Wilson, 90-ih godina prošlog stoljeća, mislio kad je skovao pojam „T.A.Z — *The Temporary Autonomous Zone*“ – područje borbe određeno Mapom kreativne imaginacije suprotstavljene nevidljivoj Kartografiji svijeta. Zona je to ustajanja protiv ideologije psihičkog imperijalizma kao dokinuća kulturne različitosti i individualnosti, koja objedinjuje lualice u potrazi za različitosti, umjetnike i intelektualce, turiste, emigracijske radnike, izbjeglice, beskućnike, pa i one koji putuju mrežom.

Svojom zbirkom *Notes from a Turkish Whorehouse*, iz 2006. g., Ó Ceallaigh je irsku kratku priču odveo tamo gdje još nije bila, još jedanput dokazavši da irska postmoderna dijaspora ima snažnu političku intenciju. Osim nekoliko izleta u SAD, Ó Ceallaighijev čitatelj postaje promatračem divlje svakodnevice u istočnoj Europi, ponajviše Rumunjskoj gdje autor živi, među razočaranim i zaboravljenim u skromnim, vlažnim stanovima zapuštenih stambenih blokova. Riječ je o izuzetno mračnom svijetu bez smjerokaza, nastanjenom obespravljenim likovima koji su zaglibili u dezorijentiranosti, na začepjenim gradskim prometnicama ili poljima zaostalog sela, u trulom društvenom ozračju post-komunističke ere. Budući da je velik dio priča napisan u prvome licu, čitatelj je pod dojmom da je pripovjedač najčešće isti lik u različitim okolnostima. On je distanciran, egoističan muškarac, lualica koji je dotakao dno. Na prvi pogled on je šovinist, gotovo staromodan u svojoj mačo muževnosti i načinima na koje traži seksualni užitak, kao i u solipsističkim pogledima na svijet, ali već struktura zbirke upućuje na to da stvari nisu onakve kakve se isprva čine.

Nije slučajno što ona počinje prekrasno napisanom pričom „Taxi“, nezaboravnim prikazom prekida ljubavne veze, u kojoj vozač i putnik, slučajno spojeni trenutnim

kontrolira migracije“, što dodatno kontekstualizira razvoj odnosa kratke proze prema iseljeništvu kao dijelu društveno-političke povijesti Irske, na čemu smo inzistirali u ovom prikazu. Takav je nomadski identitet u skladu i s onime što Nikola Petković zagovara i u kontekstu naših prostora i to u vidu „nove deteritorijalizirane redefinicije identiteta“ koja „subvertira povijesni pluralitet država-nacija u regiji čija je realnost u pravilu bila strukturirana i tumačena esencijalistički“ (2003, 40).

okolnostima, predstavljaju dvije suprotne polutke glavnoga lika. Vozač je glasan i sirov hvalisavac, koji ne prestaje prepričavati svoje ljubavne avanture, a putnik tih, pokoran, nervozan, osjetljiv i nesiguran u to da će vratiti ljubav djevojke koju ide dočekati na kolodvor. Nakon što se djevojka ne pojavi, putnik se momentalno pretvara u izgubljenog dječaka kojeg vozač poželi besplatno vratiti u grad. Premda fokus sve do kraja uopće nije na putniku, čitatelj se ne može ne zapitati nije li upravo to trenutak rođenja lutajućeg mačo samotnjaka kojeg susrećemo u ostalim pripovijestima.

Sljedeća priča nešto je slabija jer obiluje često suvišnim pojašnjenjima, ali je istovremeno i vrlo uspješna u miješanju intelektualnog s priprostim te je važna za razumijevanje autorske politike u pozadini čitave zbirke. „Who Let the Dogs Out?“ farsa je o muškoj prostituciji jer protagonist, čini se redovito, nudi svoje usluge profesoru klasične filologije. Pripovjedač-protagonist proglašava se cinikom, naglašavajući da „...the word Cynic meant canine, because the Cynics lived like dogs. Stray ones... The vagabond mongrels of the ancient world.“ (*Notes from a Turkish Whorehouse* 78)

U svojoj knjizi *Critique of Cynical Reason* njemački filozof Sloterdijk razlikuje cinizam od kinizma pri čemu je cinizam za njega ‘ciničan um’, a kinizam ‘kinička ironija’. Cinizam je rezerviran i teoretičarski, te implicira autoritativnost, dok je kinizam drzak⁷⁸, teatralan i izvodi se odozdo. Budući da cinizam povezuje s prosvjetiteljstvom, Sloterdijk tvrdi da cinici svoje vrijednosti više ne vide kao univerzalne i apsolutne i da su očajni što ne mogu djelovati. Za njega je cinizam stoga „lažna prosvijećena svijest“, oprečna “kiničnoj ironiji“, „hrabrom otporu gole istine“ (1987, 5). Doslovno oživotvoruje tu filozofiju putem metode i

⁷⁸ Sloterdijk naglašava da je „tek posljednjih nekoliko stoljeća riječ 'drzak' (*cheeky*) poprimila negativnu konotaciju. Ispočetka, kao na primjer u staronjemačkome, ta je riječ označavala produktivnu agresivnost, napad na neprijatelja: 'hrabar, smion, živahan, odvažan, nezauzdan, silovit.' Devitalizacija kulture ogleda se u povijesti ove riječi“ (1987, 102-103). Zanimljivo je što osim grada, Sloterdijk opisuje karneval, sveučilište i, najznačajnije, bohemiju kao prostore koji su kroz povijest tolerirali drskost, ili je i dalje toleriraju, i koji su omogućili pojedincima da budu pravi kinici. Boemi, lualice, marginalizirani i siromašni umjetnici, novinari, tvrdi on, „odigrali su važnu ulogu u regulaciji napetosti između umjetnosti i građanskog društva. Prostor boemije prostor je u kojem se iskušavao prijelaz iz umjetnosti u umjetnost življenja... Istraživanja su pokazala da je bilo tek nekoliko dugotrajnih boema, te da je taj milje bio prolazna postaja, prostor u kojem se iskušavao život i odstupanje od normi. Ondje se koristila sloboda ne bi li se odbacilo građansko društvo sve dok se (možda) nije pojavio odrasliji 'da, ali' i zamijenio ga“ (Ibid. 118).

načina argumentacije, *kynismosom* – pretvaranja sebe u medij svoje poruke, za njega je Diogeneš. On urinira, pušta vjetrove, kopa nosa

i masturbira u javnosti. Ni prema čemu ne gaji poštovanje, parodira bogove i junake, šali se s prostitutkama i traži od Aleksandra Velikog da mu ne zaklanja sunce. „Kinizam je prvi odgovor atenskom hegemonijskom idealizmu koji nadilazi teoretsko nepriznavanje. On ne progovara protiv idealizma, on protiv njega živi“ (Sloterdijk 1987, 103 – 104).

Kada Diogeneš urinira i masturbira na tržnici, čini to i zato da bi to činio javno – u situaciji koja može poslužiti kao primjer... Filozof tako malomu čovjeku na tržnici daje pravo na bestidno iskustvo tjelesnog koje se sjajno opire svakoj diskriminaciji. Etički život može biti dobar, ali prirodnost je isto tako dobra. To je sve što nam govori kinička skandaloznost. (Sloterdijk 1987, 106)

Ó Ceallaigh je kinik. Muški pripovjedač(i) njegovih priča koriste se seksom ili ga nude u zamjenu za novac, doslovce se bestidno pare po slijepim uličicama, iskorištavaju žene radi hrane, krova nad glavom ili novca, a da istovremeno zrače introspektivnom čežnjom i nježnim suosjećanjem za najslabije i marginalizirane, sve one koji i doslovno i metaforički žive na rubu društva „because they have had their pensions and were sleepy in the afternoons“ (33). Najvidljivije je to iz najduže priče u zbirci, novele od 64 stranice. „If you want to see how a city is doing, he thought, you have to see the edge of it. The centre will tell you everything is fine. The periphery tells the rest“ (8), kaže jedan od likova u „In the Neighbourhood“, pripovijesti o samo jednome danu u životu stanovnika stambenog nebodera u Bukureštu. Dan je to u kojem zgrada ima problem s cijevima, a ako su učinkovite vodovodne instalacije pokazatelj stupnja razvijenosti (u smislu potrebe za pitkom vodom i pravilnim zbrinjavanjem otpadnih voda), onda se čini logičnim i ovaj zapušteni stambeni blok opisati kao već spominjanu Foucaultovu heterotopiju.

Da podsjetimo, Foucaultove heterotopije su stvarna ili zamišljena mjesta koja “sadrže sva druga mjesta, ona prikazana, osporavana i izvrnuta u svojim simultanostima i suprotstavljanjima“ (Soja 1996, 158). Mjesta su to kriza i devijacija (ovdje je to krov koji propušta vodu ili pak napukla cijev). To su „mjesta koja trajno nestaju u našem društvu, premda se njihovi ostaci i dalje mogu naći i to obično u vezi s drugim lokacijama..., mjesta koja mogu s vremenom promijeniti svoju funkciju ili značenje, s obzirom na određenu 'sinkronost' kulture u kojoj se nalaze te se tipično povezuju s konkretnim vremenskim razdobljima“ (Soja 1996, 159-160). Prenapučeni bezlični neboderi arhitekturom tipični za eru komunizma, koji su nekoć bili uzvišeni simbol homogenog jedinstva, u kontekstu kapitalizma

ne predstavljaju drugo doli pokušaj da se unište i oni posljednji atomi ljudske duše. Zbog svoje glomaznosti, oni su mjesta u kojima se javno na neki čudnovat način preklapa s privatnim „te su stoga u jednom stvarnom prostoru sposobni suprotstaviti nekoliko različitih prostora, nekoliko mjesta koja su sama po sebi nekompatibilna ili strana jedna drugima...” (Ibid. 160). Heterotopije isto tako „...uvijek pretpostavljaju sustav otvaranja i zatvaranja koji ih istovremeno čini izoliranim i probojnim...” pa tanki zidovi među stanovima, svakog stanovnika gotovo stavljaju u dom onoga drugog, ili pak svi hrle prema špijunkama na svojim ulaznim vratima čim čuju da dizalo staje na njihovome katu. I na kraju, heterotopije su mjesta „...koja se pokazuju kao dva posve suprotna pola. Njihova uloga je ili da stvaraju prostor iluzije koji razotkriva svaki stvaran prostor, sva mjesta koja cjepkaju ljudski život, kao još veću iluziju... Ili je njihova uloga, upravo suprotno, da stvaraju prostor koji je drukčiji stvarni prostor, savršen, besprijeckorno uređen jer je naš nesređen, loše izgrađen i zbrkan“ (Ibid. 161). Takav opis savršeno odgovara onomu što su te zgrade originalno trebale biti, za razliku od onoga što su u praksi postale.

„In the Neighbourhood“ zrcali mikrokozmos nastanjen marginaliziranima, a pripovjedač se, iako ne uvijek, razotkriva kao jedan od njih. Usprkos neboderskoj visini stambenog bloka, perspektiva slikara Dorina iliti pripovjedača nikad nije odozgo. On ne slika grad pod sobom nego zgrade oko sebe. Na isti način i pripovjedač priče „Walking to the Danube“ (koji isto tako živi na desetome katu nebodera na periferiji, baš poput Dorina), kada se vrati s izleta u jugo-zapadni seoski kraj Rumunjske, ne pokušava pogledom obuhvatiti grad, nego tek svoj jednosobni stan.

Riječ je o onome što Soja naziva intimnom geografijom svakodnevnog života koja se pokazuje na primjeru pojedinačnoga glasa krajnje lokaliziranog *flâneura* (Ibid. 313), a što je dijametralno suprotno „pogledu odozgo“ koji je de Certeau opisao kao „arogantan voajerizam koji homogenizira urbani život iz želje za čitljivošću“, kao „potragu za vizijom sveobuhvatnog razumijevanja“, koja „...omogućava osobi da bude Veliko oko, koje gleda prema dolje kao Bog“. Prisjetimo li se Lefebvreova ustrajanja na nekom drugom pogledu, onda prostorna imaginacija življenog prostora u ovoj zbirci omogućava subverzivnost iznutra i upućuje na stvarnost koja proizlazi iz onoga što Lefebvre opisuje kao „... globalne pojmove i znanja koja su neraskidivo povezani, istovremeno proizvodi i proizvodnja“ (Ibid. 311).

U tom smislu, koliko god turoban i siv bio život na marginama istočno-europskog grada ili pak uskraćena i tužna egzistencija u ruralnoj Rumunjskoj, ispod površine se nalazi puno živopisniji i zanimljiviji svijet nego na bogatom Zapadu. Likovi kojima je pripovjedač saveznik zaokupljeni su iscrpljujućom, ali autentičnom zbiljnošću života. Bio to sumoran i

opsesivan svijet prodavača voća uvjerenog da ga cura vara u priči „An Evening of Love“, ili pak onaj ispunjen frustracijama, kao u slučaju radnika s kojim šefovi postupaju kao sa životinjom u „My Life as an Artist“, ili mrak rudara čija veza puca u trenutku kada njegova trudna djevojka shvati da ne mogu zadržati dijete, taj je svemir iznenađujuće intrigantniji od onoga pripadnika srednje klase iz Arizone. Autorska privilegija margine budi čitateljsko zanimanje jer se surovoj stvarnosti izvan utjecaja obespravljenih suprotstavlja ozračje suosjećanja, zajedničkog senzibiliteta i saveza, čiji su oni tvorci. „Honey“, pripovijest o sredovječnom američkom paru čija svaka rečenica počinje banalnom ljubavnom frazom iz naslova, kod čitatelja može izazvati tek podrugljivi osmijeh. Prizor u kojem suprug na kraju priče indikativno padne s ljestvi⁷⁹, stilski suptilno, ali pojačano stavlja život samozadovoljnog para u kontekst u kojem se nitko ne bi poželio prepoznati.

Naposljetku vjerojatno treba objasniti u kojoj je mjeri ovo uopće irska zbirka kratkih priča. Moglo bi se, na primjer, govoriti o tradiciji irskog pisma da proučava druge narode kao potku za tkanje kritike vlastitog⁸⁰ ili bismo Ó Ceallaighjevu zbirku mogli povezati sa svim analogijama koje proizlaze iz ideje irskog orijentalizma⁸¹ i činjenice da neki i balkanizam poimaju kao dopunski orijentalizam⁸², no budući da su ove priče snažno usredotočene na prostor, i to vrlo neuobičajen prostor u irskoj književnosti, logično se zapitati i što autorova strategija izmještenosti govori o tome tko Irci mogu biti, a da ostanu Ircima, za razliku od toga što to znači biti Ircem u novom tisućljeću.

U tom smislu, više je nego očito, da na primjer pripovijest naslovljena „Broken Teeth“, o liku koji mašta kako će napustiti svoj stan u Bukureštu, stana u kojem "there was no toilet seat and the bowl was caked with history" (122) ne govori ništa o Irskoj. Ali ni ne radi se o tome kako žive Irci u Irskoj nego se radi o izboru da se punim plućima živi prostor

⁷⁹ Neizbježna asocijacija s obzirom na naglašenu pripadnost para srednjoj klasi je ona uspona na društvenoj ljestvici (*social ladder* – društvena ljestvica, *ladder* - ljestve).

⁸⁰ Ovdje se referiramo na tradiciju koja je započela s Lady Morgan, prvom irskom profesionalnom spisateljicom koja je često pisala o Irskoj smještanjem radnje svojih romana na druge lokacije.

⁸¹ Knjiga Josepha Lennona *Irish Orientalism* postavlja tezu o snažnoj tradiciji stvarnog ili zamišljenog kontakta između Irske, Azije i Sjeverne Afrike od IX. st. do danas, što je imalo snažnog utjecaja na način na koji se razvila irska kultura općenito.

⁸² Kao što je to izraženo u djelu *In Search of Balkania* (2002).

marginaliziranih, nepriviligiranih, onih slabijih jer nam to ne govori samo o politici Ó Ceallaighjeva pisma nego eventualno i o irskoj *post* postkolonijalnoj poziciji.

Pišući o radu afričko-američke kulturalne kritičarke Bell Hooks, Soja tvrdi da je marginalnost kao izbor istovremeno politički i zemljopisni čin koji „...postaje kritičnom točkom obrata u konstrukciji drugih oblika protuhegemonijskog ili podčinjenog identiteta...” koji „rekonceptualiziraju problematiku podčinjenosti dekonstruiranjem i rastrojavanjem i periferije i centra...” budući da „...postoji nedvojbeni razlika između marginalnosti koju je nametnula opresivna struktura i marginalnosti koja se odabere kao mjesto otpora, kao lokacija radikalne otvorenosti i mogućnosti” (Soja 1996, 97).

Zato je i bordel iz naslova zbirke, kao što je i vidljivo iz istoimene priče, još jedna heterotopija *par excellence*, mjesto koje uistinu otjelovljuje Foucaultov pojam, ali istovremeno i nadilazi ograničenja toga što je Foucault bordele prije svega vidio kao „katedrale užitka“. Bordel je savršen primjer heterotopije utoliko što je vanjsko mjesto prijestupa koje osporava vrijednosti dominantne kulture, ali je za žene istovremeno i ponajprije radno mjesto, a ne mjesto užitka.

Ó Ceallaighjev bordel, međutim, mjesto je na kojem žene vode igru i pogađaju se oko vremena, novca i predigre. Prostitutka u istoimenoj priči naposljetku čak i ucjenjuje pripovjedača, neobjavljenog pisca, nasilno mu oduzevši bilješke kao ‘polog’, nakon što ovom propadnu svi pokušaji da se domogne novca putem bankomata. Bordel tako postaje gadnom metaforom za život ili za *onu stranu života* gdje nema fiksnih pravila, a koji Edward Soja naziva Trećeprstorom. Ó Ceallaighjeva svjesno spacijalna stvarnost u trajnom je nastajanju, nastanjena likovima koji su, nadiđete li njihovu prividnu sirovost i surovost, motivirani suštinskom ljudskošću, baš onom potrebitom za izvrtnje, preobrazbu i stvaranje promjena koje uistinu proizvode nova značenja.

Smještanjem većine priča u Rumunjsku, Ó Caellaigh nudi posve nov književni prostor negdje između autorove mašte i njegova življenja alternative dominantnom prostoru, a to je Trećeprstor, pojam koji se opire, osporava i potkopava tradicionalni binarizam u humanoj geografiji između materijalnog i zamišljenog prostora, te na taj način omogućava pojavu diskursa drugosti (*discourse of othering*), diskursa koji osnažuje ideju raznovrsnih geografija i stoga povezuje zemljopisnu misao i društveni pothvat.

Sojin pojam Trećeprstora oslobađa nas vladavine Lefebvreova binarizma između praznih i zamišljenih prostora i življenog vremena i svakodnevice onih stvarnih. Budući da je riječ o pojmu koji omogućava razlikovnost, Treći prostor je u suglasju s postkolonijalnim pitanjima prikazivanja, kontekstualizacije i proizvodnje alternativnih lokacija, a da

istovremeno proizlazi iz Lefebvreova ispreplitanja tri različite vrste prostora: fizičkog prostora (prirode), mentalnog (apstrakcije prostora) i društvenog (prostora nastanjenog čulnim doživljajima i svime onime što proizlazi iz raznih imaginarija, poput projekcija, simbola i utopija), pojmova kojima se detaljno bavimo u dijelu o postkolonijalnoj teoriji i prostoru.

Soja, naime, tvrdi da se „srednjostrujaška spacijalna ili geografska mašta, barem tijekom prošloga stoljeća, prije svega vrtjela oko dualnog načina razmišljanja o prostoru; ...oko perspektive i epistemologije Prvoprostora, onoga utemeljenog u konkretnoj materijalnosti spacijalnih oblika, svega što se može empirijski kartirati; i Drugoprostora, konceptualiziranog na idejama o prostoru, promišljenih prikaza ljudske prostornosti u mentalnom ili kognitivnom obliku.

Krajem 1960-ih... počela se javljati nova vrsta prostorne svijesti. Odlučio sam tu novu svijest nazvati Trećim prostorom i započeti njezinu dinamičnu definiciju opisom... nastanka novog načina razmišljanja koji crpi iz materijalnih i mentalnih prostora tradicionalnog dualizma, ali ih i nadilazi u svome opsegu, sadržaju i značenju. Istovremeno i stvarni i zamišljeni i više od toga... (11)

Riječ je o „... trećem terminu koji ometa, uneređuje i započinje rekonstrukciju konvencionalne binarne opozicije u nešto Drugo (*an-Other*) što obuhvaća, ali je više od sume dva dijela... I ovdje također... mogu se uočiti definirajuća svojstva Trećeprostopora: onoga koji se može i ne može spoznati, stvarnog i zamišljenog življenog svijeta iskustava, osjećaja, događaja i političkih izbora koji su egzistencijalno oblikovani generativnim i problematičnim međudjelovanjem središta i periferija, apstraktnog i konkretnog, strastvenih konceptualnih i življenih prostora, materijalno i metaforički označenih spacijalnom praksom, preobrazbom (prostornog) znanja u (prostorno) djelovanje na polju neujednačeno razvijene (prostorne) moći. (31)

Ideja različitosti, razlikovnosti ili drugosti, kao neodvojiva od pojma Trećeprostopora, upućuje na ono što je ključno za *Notes from a Turkish Whorehouse*, a to je da je taj treći prostor uvijek prostor političkog izbora. Soja ga povezuje s „borbom za pravo na različitost u kontekstualiziranoj dijalektici središta i periferija, zamišljenog i življenog, materijalnog i metaforičkog... koje je točka susreta za sve one marginalizirane 'subjekte' ma gdje bili smješteni... To je politički nabijen prostor...“ (35). Treba napomenuti da Soja povezuje pojam Trećeprostopora s postkolonijalnom teorijom pa navodi da se tim terminom prvi koristio Homi Bhabha kada ga je naveo kao intervenciju, kao alternativni prostor iskaza (141), te da je on povezan i s terminom '*re-worlding*' Gayatri Spivak, kojim se podrazumijeva pokušaj da se

„... nadiđe homogeni internacionalizam i trajno prepozna heterogenost, a da se pritom odrekne privilegija koji se pripisuju izboru marginalnosti kao prostora radikalnog otpora u odnosu na položaj u središtu“ (134). Soja ga čak povezuje i sa Saidovim naglaskom na „mogućnosti da se izgradi kritička geopovijest nejednakog razvoja na globalnoj razini“ (136).

Sojina analiza, međutim, naglašava i konkretnu lokaciju pa je tako puno ime njegove knjige *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*. Njegova spacijalna trijalektika, kao uostalom i ona Lefebvreova⁸³, preferira življene prostore prikazivanja kao “područja za nastanak ‘protuprostora’ (*counterspaces*), prostora otpora dominantnom poretku, koji proizlaze upravo iz njihova podređenog, perifernog ili marginalnog položaja..., kao strateška lokacija s koje se mogu obuhvatiti, razumjeti i politički preobraziti svi prostori istovremeno” (Ibid. 68). Za Soju je tu riječ o “praktičnom kontinuitetu proizvodnje znanja” (61), koji nikada ne postaje hiprerelativistički u svojoj radikalnoj epistemološkoj otvorenosti.

Ako se Prvoprostor primarno istražuje kroz čitljive tekstove i kontekste, a Drugoprostor kroz njegov prevladavajući prikazivački prostor, onda se poimanje Trećeprostora mora dodatno povoditi nekim oblikom emancipacijske prakse, prijevoda znanja u djelovanje u svjesno – i svjesno spacijalno –nastojanje da se svijet poboljša na neki značajan način. (22)

8.9. Zaključak

Unatoč tome što je govoriti o iseljeništvu u okviru irske književnosti toliko uobičajeno da se iz književno teorijske perspektive može činiti da se nema što nadodati, riječ je o temi koja baš zbog svoje raširenosti pruža jedinstveni doprinos čitanjima prostora u postkolonijalnom ključu. Emigracija se pritom nameće kao jedna od brojnih prostornih praksi, koje su, u kontekstu krutog službenog političko-kulturnog diskursa, imale instrumentalnu ulogu, i u ispisivanju službene povijesti, i u osmišljavanju strategija za ovladavanje tim istim diskursom.

⁸³ Treba napomenuti da Soja primjećuje koliko se rijetko Lefebvre koristi pojmom mjesta. On, međutim, tvrdi da je tomu tako jer „je najbogatije značenje mjesta učinkovito zabilježeno u njegovome kombiniranom korištenju 'svakodnevice' i 'življenog prostora' i jer „su mnogi kulturni geografi uporno pokušavali razdvojiti mjesto od prostora time što su mjestu pripisali veću konkretnost, neposrednost i kulturalni afekt, dok su prostor označili kao apstraktan, udaljen i eteričan. Kao što to pokazuje i Lefebvreov rad, ta je razlika nepotrebna i obmanjujuća te umanjuje značaj i prostora i mjesta“ (1996, 40).

Drugim riječima, pristupanjem irskoj kratkoj prozi iz postkolonijalne perspektive, odlazak u iseljeništvo, kao jedna od njezinih najzastupljenijih tema, u irsku se (kulturnu) povijest upisuje i kao pokušaj otvaranja prostora za pregovaranje nacionalnog identiteta. Dok ženska emigracija, u katoličkoj zemlji kao što je Irska, nudi uvid u promjenu od podčinjene subjektivnosti do svijesti predložka za rodne i tjelesne iskorake, činove prijestupa i pomicanja granica, pa se stoga može smatrati društvenom devijacijom, i muška emigracija u odnosu na službeni političko-kulturni diskurs predstavlja disruptivan element. Neodvojiva od trajnog osjećaja nemira daleko od doma, ili pak gubitka zajednice za pojedinca odnosno pojedinca za zajednicu, tema nužnosti odlaska vječno se isprepliće s onom iskustveno onemogućenog povratka, konstituirajući formaciju nacionalnog identiteta kao retoričku kategoriju. Ako se o iseljeništvu može govoriti kao o prebjeglištvu, a o opijanju kao o bijegu od stvarnosti, onda su emigracija i konzumacija alkohola, kao stereotipno irski oblik neposluha kapitalističkom discipliniranju rada i etičkom oblikovanju modernog subjekta, povezane i kao emancipacijske prostorne prakse.

Pritom se ističe važnost priče „Home Sickness“ Georgea Moorea s početka XX. stoljeća jer se u njoj tema iseljeništa prvi put gradi kroz neraskidivu sponu s iskustveno onemogućenim povratkom. Čeznutljiva ambivalentnost prema domovini, u irskoj kratkoj prozi u načelu ne doživljava razrješenje nego prerasta u razmatranje ljudskoga života kao stanja trajne iseljenosti u maniri tipično ekspresionističke ahistorijske apstraktnosti. Takva pripovjedna logika naglašava ono što Paul Ille naziva „unutrašnjim progonstvom“ (1980, 46), načinom života koji je *namjerno* udaljen od kulturnog središta, i koji će kao politički izbor ostati relevantnim pojmom i za suvremenu irsku kratku priču. Uz to, podsjeća nas i na to da se o ulozi kratke proze u irskoj književnosti ne može govoriti tek u vidu reakcije na idealizam kulturnog preporoda, uvjetovane disidentskim i reformističkim imperativom. U prilog tezi da se o naturalizmu u Irskoj ne može govoriti kao o dominantnom kulturnom pravcu, kao što to čini Joe Cleary, govori i razdoblje netom nakon ostvarenja samostalnosti, u kojem se poetika kratke proze, svojom antiemigracijskom opredijeljenošću i kolebljivom subverzivnošću, najviše približila ideologiji službenog političkog diskursa. U to razdoblje smješta se i pojava krajobraza tišine, koji svojom neprirodnošću u kontekstu oralnosti irskih običaja, za Lloyda, upućuje na nasilno iznuđen ulazak Irca u moderno doba.

U arhetipskoj potrazi za čvrstim osjećajem mjesta i kulturnog identiteta, tematiziranoj kroz problematičan i nerazriješen odnos s vlastitom prostornošću i otuđenost povezanu s trajnim osjećajem nepripadnosti, među glasovima daleko od doma treba naglasiti mjesto grada kao ključnog provodnog motiva. U kanonskoj kartografiji irske kulture on dominantno

predstavlja ne-mjesto i zanimljiv je jer svojom nepromjenjivošću govori o izostanku njezine narativne rekonfiguracije, ali istovremeno upućuje i na pozornosti dostojne promjene u konstitutivnosti same subjektivnosti. Proces dekolonizacije spoznaje izvan povijesne geografije subjekta tako se u XX. stoljeću pokazuje manje uspješnim nego u XXI., ali kontinuirano potvrđuje prostor daleko od doma, pa čak i u njegovoj urbanoj inačici, kao jedno od rijetkih mjesta s kojeg se protuslovlja irske stvarnosti mogu prokazati kao kulturni konstrukti. Takvo stanje stvari dovedeno je do svojih krajnjih konzekvencija sredinom XX. stoljeća kada i grad i selo iskustveno postaju negativno praznim prostorom koje se ne može spoznati kao mjesto. Izostanak mogućnosti pravljenja prostora od mjesta u trenutku kada snaga službenog političkog diskursa počinje polako slabjeti zapravo zrcali dalekosežnost njegovih posljedica.

Ipak, kao što smo i naglasili, moralna topografija irske kulture dominantno poima urbano kao prostor izjednačen s neizbježnom reprodukcijom kapitala i njegovom dinamikom iščekivanja. Drugim riječima, neostvarenost nadolazećeg u gradu, u načelu, prazni prisutnost trenutnog, onkraj ljudskog djelovanja. Žudnja irskog lumpenproleterijata, ili balega društva, koji u emigraciji pati jer je to što jest, izmješta se među mlađe naraštaje i njihovo bolje sutra. Lumpenproleterijat i ne može biti drugo do li tek polog budućnosti. I unatoč tome što je njihov očaj tipično useljenički, riječ je o mehanizmu kapitalizma u pravom smislu riječi, bilo kad i bilo gdje, pa tišina ruralnog krajobraza od ranije, iako ne u svojoj društvenoj inačici, prema kraju XXI. stoljeća više ne označava neprirodan muk posijan tragedijom Velike gladi. Upravo suprotno, zbog svoje monumentalne prisutnosti kao oživotvorenja krajobrazne sadašnjosti, ona zapravo počinje otvarati prostor rijetke mogućnosti da mu se čovjek smisleno odupre.

S druge strane, takva moralna topografija, postignuta objektivacijom prostora nenagriženog kapitalističkom urbanizacijom, svega koje desetljeće poslije predstavljat će onu Irsku koja je kao turistički proizvod iznjedrila novu vrstu progona, potvrđujući da ni u jeku novoga stoljeća prošlost onoga prije u Irskoj nije postala poviješću. Doživljaj doma, pritom, ostaje posljedica sudara između unutarnjeg svijeta nacije i vanjskog svijeta subjektivnosti pojedinca, kao pokušaj istraživanja složenosti ideje nacionalne pripadnosti u svim njezinim manifestacijama, uključujući i pripadanja onomu na što je američki kritičar Peter Lamborn Wilson, mislio kad je, 90-ih godina prošlog stoljeća, skovao pojam „*T.A.Z — The Temporary Autonomous Zone*“ – područje borbe određeno Mapom kreativne imaginacije suprotstavljene nevidljivoj Kartografiji svijeta.

Ta zona ustajanja protiv ideologije psihičkog imperijalizma kao dokinuća kulturne različitosti i individualnosti, koja objedinjuje lutalice u potrazi za različitosti, umjetnike i intelektualce, turiste, emigracijske radnike, izbjeglice, beskućnike, pa i one koji putuju mrežom usporediva je sa Trećeprstorom Edwarda Soje, koji proklamira marginalnost kao izbor, kao istovremeno politički i zemljopisni čin, koji „...postaje kritičnom točkom obrata u konstrukciji drugih oblika protuhegemonijskog ili podčinjenog identiteta...” budući da „...postoji nedvojbeni razlika između marginalnosti nametnute opresivnom strukturom i marginalnosti koja se odabire kao mjesto otpora, kao lokacija radikalne otvorenosti i mogućnosti“ (Soja 1996, 97). Izbor je to blizak Deleuzeovom „psihičkom nomadizmu“ ili Lyotardovoj „ničijoj zemlji“, jer ga karakterizira otpor pojedinačnog čina neposlušnosti u kontekstu društvenih protuslovlja. Za kraj podsjetimo da Deleuze smatra da je za svaku državu ključno „ne samo da pobijedi nomadizam nego i da kontrolira migracije“, što dodatno kontekstualizira razvoj odnosa kratke proze prema iseljeništvu kao dijelu društveno-političke povijesti Irske, a na čemu smo inzistirali u ovome prikazu.

9. ŽENSKI GLASOVI

Druga cjelina bavi se ženom na prijelazu od podčinjene subjektivnosti do potencijalnog nositelja promjene i proizvođača prostora otvorenosti. U katoličkom društvu kao što je irsko, s dugom kolonijalnom tradicijom, zanimljivo je pratiti tu promjenu od neosviještenosti do svijesti na putu da postane predloškom za rodne i tjelesne iskorake, činove prijestupa i pomicanja granica, koji subverzivnom imaginacijom i eksperimentiranjem, ili pak spontanim procesima usklađivanja društvenih odnosa, doprinose procesima dekolonizacije spoznaje⁸⁴. Ovo poglavlje stoga je i doprinos području postkolonijalnih studija koje je aktualno posljednjih 25 g.⁸⁵ i bavi se ulogom žena u kolonijalnim povijesnim okolnostima, a što u irskim postkolonijalnim studijima tradicionalno i nije baš bilo zastupljeno.

Odnos između postkolonijalne i feminističke kritike u Irskoj je tradicionalno bio složen⁸⁶. Rana je Irska država bila nepravedna prema ženama i stavila ih je u izuzetno nepovoljan položaj, a pojavom postkolonijalnih studija, prema feminističkim kritičarkama u središtu zanimanja ponovno se našlo nacionalno pitanje, i to neovisno o njemu implicitnoj rodnoj problematici. Feminističke kritičarke zato su, na primjer, oštro kritizirale prva tri sveska *The Field Day Anthology* jer su u potpunosti isključili spisateljice i žensku perspektivu. Isto tako, Colin Graham u svojoj knjizi *Decostructing Ireland: Identity, Theory, Culture*, suprotstavlja indijske subalterne studije irskoj postkolonijalnoj kritici navodeći da se potonja nije dovoljno posvetila skupinama marginaliziranim nacionalističkim diskursom,

⁸⁴ Ovdje treba napomenuti da se žene dobar dio dvadesetog stoljeća dominantno prikazuju iz mizogine perspektive (O'Flaherty), manje-više kao nevidljive spodobе koje narativnim krajobrazom defiliraju umotane u šalove i ogrtače (Corkery), ili pak kao sadržajno prazne kućanice (Ó Faoláin). Nas dakako zanimaju ženski likovi koji, u filozofskom, moralnom, etičkom pa i gospodarskom smislu, ugrožavaju zamišljene granice idealnog irskog društva, čija su očekivanja za Irkinje mahom bila ograničena na ulogu majke i domaćice.

⁸⁵ Vidi Margaret Strobel *European Women and the Second British Empire* te *Western Women and Imperialism: Complicity and Resistance*, Laura E. Donaldson *Decolonizing Feminisms: Race, Gender, and Empire-Building* i Phyllis Lassner *Colonial Strangers: Women Writing the End of the British Empire*.

⁸⁶ Dakako, postoje i izuzeci, to jest kritičarke koje su uspješno spojile feministički aparat s onim postkolonijalnim poput Clair Wills u *Improprieties: Politics and Sexuality in Modern Irish Poetry*, Marjorie Howes u *Yeats's Nations: Gender, Class and Irishness* ili Elizabeth Butler Cullingford u *Ireland's Others: Ethnicity and Gender in Irish Literature and Popular Culture*.

čime se zaobišla specifičnost povijesnog iskustva Irkinja (2001, 88). Čitanje usredotočeno na prostorno očište, pokazuje da se žensko pitanje s onim nacionalnim isprepliće na brojne, manje ili više očekivane, načine te da kratka proza nudi pregršt zanimljivih primjera potkopavanja nacionalno privilegiranih mitologema požrtvovnih majki ili bezgrešnih prijemčivih djevoja kao jedinih prikladnih uloga za ženu.

U tom kontekstu osobito se ističe činjenica da se uz priče o Irkinji paraliziranoj vlastitim mentalnim sklopom; kako u iseljeništvu (dominantno kroz lik sluškinje ili bolničarke), tako i kod kuće (kroz lik žene opterećene nametnutim katoličkim sustavom vrijednosti koji im u patrijarhalnom društvu dopušta samo da budu majke i kućanice), vrlo rano, ali usporedno i kontinuirano, uspostavlja i linija koju ženska problematika zanima u usko rodnom smislu. Kasnije se ta linija očekivano isprepliće s temom istospolne ljubavi, a nama je osobito zanimljiva u svojim začecima kada se nudi kroz propitivanje praksi (pre)odijevanja i nekonvencionalnog građanskog života, i to, kao što ćemo vidjeti, i u muškom pismu.

U pokušaju da ženski glas analiziramo i iz vizure muškog autora zapravo se krije nastojanje da se odupremo onomu što Rita Felski naziva „epistemološkim dualizmom“, koji pretpostavlja „da muško pismo mora bez iznimke iskriviti žensko iskustvo, dok ono žensko pruža istinski uvid u njega“ (1995, 32). U svojoj knjizi *The Gender of Modernity*, Felski zastupa ideju „istinske vrijednosti teksta“, proizašle iz dinamike među različitim okvirima i diskursima te „složene i promjenjive prije nego konstantne“ u svom odnosu prema autorovu spolu (Ibid.). Priče zastupljene u ovom poglavlju stoga nisu podijeljene s obzirom na spol autora nego s obzirom na tipologiju ženskih protagonistica čiji glasovi nude još jednu verziju povijesti, i to prema tri tematske cjeline.

Unatoč tome što po sve tri osi isprva pratimo subverzivnost koja se može opisati kao ne posve ispoljena ili barem prikrivena, prva cjelina, Ženski glasovi i rodna pitanja, osobito je zanimljiva jer od samoga početka pokazuje najvišu razinu autonomije ženskog subjekta s obzirom na prostornu dinamiku fabule. U pripovijestima prema druge dvije tematske osi pratimo znatno postepeniju rekonfiguraciju spacijalnih kodova djelatnim ženstvom, napose njihovim izvrtanjem ili pak udaljavanjem od mjesta označenih kao 'ženska sfera'. Druga cjelina, Irkinja zatočena domaćim okolnostima, kao posljedica, uvjetno rečeno, najmanje otvorene subverzivnosti, tako potvrđuje prostorne motive cjeline koja joj prethodi i koja joj slijedi. Drugim riječima, treći dio, onaj o Irkinji, dominantno sluškinji ili bolničarki, u stranoj zemlji, nudi uvid u žensko iskustvo izvan domovine, poglavito u Velikoj Britaniji ili Americi, kroz filter mentaliteta utvrđenog po prve dvije osi. Kao što je poglavlje o muškoj emigraciji

pokazalo da je postkolonijalni doživljaj mjesta isti i izvan povijesne geografije lika, ženski glas u iseljeništvu putem ukotvljenih provodnih motiva još jedanput p(r)okazuje prostor kao važan društveni konstrukt.

Budući da su u stalnom dijalogu s povijesnom stvarnošću, ti motivi kao povezujući elementi irske priče o iseljeništvu bilježe promjene u kazivanju, kako muških, tako i ženskih pripovjedača, pa funkcioniraju ne samo kao smjerokazi za čitanje nacionalne književnosti nego kao ključ za razumijevanje čitave irske kulture. Dok je muški doživljaj emigracije neodvojiv od osjećaja trajnog nemira te se razotkriva kroz diskurs nostalgije, za žene je napuštanje doma kao mjesta pripadnosti tradicionalno imalo konotacije opasne pustolovine, a implicitno čak i seksualne razuzdanosti. O odlasku iz domovine tako još jedanput govorimo kao o tematski snažnoj narativnoj niti u formaciji identiteta kao retoričkoj ili diskurzivnoj praksi.

Uz to, specifične okolnosti ženske emigracije kroz povijest upućuju na to da je položaj žena u Irskoj, i prije i poslije Velike gladi, izravno povezan s brojem u kojem su napuštale domovinu. Riječ je o zanimljivoj poveznici jer iz nje proizlazi da su Irkinje tek iseljenjem dobivale priliku da postignu određeni stupanj autonomije. To znači da je prelazak zemljopisne granice, u smislu postizanja fizičke udaljenosti, funkcionirao kao preduvjet za drukčiji proces konstitucije identiteta od onoga koji je bio moguć kod kuće. U tom kontekstu prelaženje granica, kako stvarnih tako i metaforičkih, suprotstavlja se nametnutoj specijalnoj kodifikaciji, jer sam čin smještanja ženskih likova izvan dosega nadzora razotkriva sustav vrijednosti koji se upisuje u Drugog. Kao modus legitimizacije devijantnosti ženskog, lik Irkinje u inozemstvu razotkriva se i kao pokušaj savladavanja tijela kroz diskurs rodne subjektivnosti, jer se napuštanje Irske nerijetko prikazuje kao način traženja slobode od majčinstva, ali što, da parafraziramo Giovannu Tallone, nipošto ne upućuje na *terru incognitu* kao puki alomorf za različite oblike bijega (1996, 103).

Emigracija za žene nije imala smisla samo u novčanom smislu. U zbijenoj irskoj stvarnosti većine dvadesetog stoljeća odlazak iz domovine bio je osnažujuća osobna strategija koja još eklatantnije prokazuje mitski karakter priče da su Irci napuštali domovinu isključivo trbuhom za kruhom. Dok Goretti Horgan (2001) smatra da su "prije Velike gladi žene značajno doprinosile obiteljskom budžetu" te su sačinjavale više od polovine nepoljoprivredne radne snage, predeći vunu i pamuk, prema Kerbyju A. Milleru (1988), "patrijarhat" u kojem su živjele najbolje se ocrtava u "dogovorenom braku" - društvenoj instituciji koja nije samo osigurala dobru udaju, nego je učvrstila i saveze među obiteljima u posjedu zemlje. Miller tu instituciju opisuje u smislu "ozakonjene prostitucije", tvrdeći da su

mnoge mlade žene inscenirale vlastite otmice "ne bi li kompromitirale svoju poželjnost i prisilile očeve da im dopuste da same odaberu muža" (55), posebice nakon Velike gladi (406). Ipak, "početkom XVII. stoljeća velika većina irskih iseljenika bila su muškarci" (Ibid. 140). Tako je bilo i u XVIII. stoljeću (171), dok se u drugoj polovici XIX. i u XX. stoljeću situacija drastično mijenja. Prema Horganu,

do kraja 1980-ih, veliki broj Irkinja radije su se odselile nego da žive nezaposlene i ovisne o muškim članovima obitelji u tom nazadnom i represivnom društvu. Oko trećina doseljenika iz cijele Europe u Sjedinjene Države između 1850. i 1950. bile su žene. Iz Irske ih je bilo više od polovice. Većina žena koje su napuštale Europe odlazile su s obitelji. Većina Irkinja putovale su same. Irska je bila jedinstvena u tome što ju je napuštalo više žena nego muškaraca, i to u dramatičnim omjerima. Dok je iz nekih drugih zemalja među iseljenicima bilo od tri do šest puta više muškaraca nego žena, iz Irske je odlazilo gotovo dvostruko više žena nego muškaraca. (2001)

Cleary je žensko iseljništvo još prije deset godina opisao kao područje čije bi izučavanje moglo biti izuzetno dragocjeno, kako za ženske studije tako i za one vezane uz Britansko carstvo, jer bi se vjerojatno dobio odgovor na čitav niz važnih pitanja (2007, 44-45). Nas pritom najviše zanimaju načini na koje su iseljenice, u kontekstu problema materijalne (siromaštva) i kulturalne (patrijarhalne sredine) prirode, pregovarale svoj odnos s dijasporiskim verzijama irskog identiteta iz položaja postkolonijalnog ženskog subjekta. Riječ je o aspektu koji tu posljednju cjelinu ovoga poglavlja neraskidivo povezuje s ostale dvije jer je usredotočen na primjere koji su otvorili kulturni prostora za artikulaciju ženstva usmjerenog na proizvodnju seksualnih i etičkih razlika u atmosferi društvene preokupacije s estetikom pobožne požrtvornosti. Drugim riječima, zastupljene pripovijesti odgovorile su na potpuni nedostatak diskursa za izričaj ženskog jastva i njegove žudnje. Budući da smo svojim čitanjem nastojali uhvatiti nepredvidljivost identiteta u opiranju, ti tekstovi nadilaze dokumentaciju antitetičkih pojava nametnutoj ženskoj svakodnevnici, kao što to na primjer čine priče o ženama u javnom prostoru. U središtu našeg zanimanja našle su se one čiji autori ili autorice, u navedenim okolnostima, nisu pribjegle banalnim i istrošenim dihotomijama kao za irsko društvo strogo zadanim koordinatama, pa kao i do sada započinjemo sa stvaralaštvom Georgea Moorea.

9.1. Ženski glasovi i rodna pitanja

I „Sarah Gwynn“ i „Albert Nobbs“, pripovijesti iz zbirke *Celibate Lives*, nastale između 1895. i 1927. godine, odražavaju Mooreovu preokupaciju u tom razdoblju, od romanesknog (*A Drama in Muslin*), preko novelističkog (*Celibates* i *Celibate Lives*), do autobiografskog (*Confessions of a Young Man*). Riječ je o zaokupljenosti temom života izvan braka, koja je u svojoj smjelijoj inačici neodvojiva od pitanja rodnog identiteta, i koja se zbog svoje raširenosti u Moorevome opusu potvrđuje kao jedna od njegovih predmetnih ovojnica te trajno nailazi na zanimanje kritike, ponajprije one feminističke. Međutim, dok je priča „Albert Nobbs“ neodvojiva od rodne tematike, u „Sarah Gwynn“ Moore se životom izvan braka bavi na sadržajno manje neočekivan, ali za nas ne i manje bitan, način jer i on dosljedno nailazi na svoju obradu u brojnim irskim kratkim pričama u nastavku stoljeća. Kao tematska os s kontinuitetom život izvan braka nudi se u svom svjetovnom obliku, ali i kroz zaredivanje⁸⁷, napose kao verzije potisnute ženske seksualnosti.

„Sarah Gwynn“ pripovijest je o sluškinji koja težak život na farmi pokraj Belfasta mijenja za onaj u Dublin. Ondje upoznaje Phyllis, ona je prima k sebi i nalazi joj posao u tvornici keksa te je tako spašava od propasti i siromaštva. Kada uvidi da žene zaposlene u tvornici, navečer rade kao prostitutke, jer radom u tvornici ne mogu dovoljno zaraditi, Sarah⁸⁸ se odluči zarediti, međutim i taj je život kratkoga vijeka. Nakon što je nadstojnica izbaci iz samostana jer joj se usudila proturječiti, Sarah ne prestaje vjerovati da bi se trebala posvetiti molitvi i tako iskupiti Phyllisine grijeha te se ne udaje za vrtlara svoga novoga poslodavca dr. O'Reardona nego se ponovno žrtvuje i priključuje drugom samostanu.

⁸⁷ Samostan kao dio ženskog iskustva redovito se dovodi u vezu s potisnutom seksualnošću. Dovoljno je sjetiti se pripovijesti Mary Lavin „The Nun's Mother“ (1944), u kojoj majka koju su odgojile časne sestre ne može govoriti kćeri o seksualnim užicima, a pokušava je spriječiti da se zaredi, ili pak njezine priče „Chamois Gloves“ (1956), u kojoj protagonistica osjeti nelagodu kada u samostanu počne govoriti o svemu što žensko tijelo prolazi pri porođaju. Tu je i pripovijest Seana O'Faoláina „Teresa“ (1949), u kojoj se mlada protagonistica u posljednji čas ipak odlučuje ne zarediti, da bi na kraju priče s mužem otputovala u taj isti karmelićanski samostan ne bi li se prisjetila potisnutog života na kakav zamalo da se nije odlučila.

⁸⁸ Pojava imena Sarah, s biblijskim konotacijama nerotkinje, kao što će ovo poglavlje i pokazati, zapanjujuće je učestala među Irkinjama koje unutar razmatranog novelističkog korpusa funkcioniraju kao nositeljice psihološke i društvene emancipacije.

Premda bijeg s početka priče, pa čak i sukob u samostanu, nagovještava mogućnost otvorenosti Sarahina života, simbolička zatvorenost prostora kojim se lik kreće takvu mogućnost zapravo sustavno niječe, potvrđujući proizvodnju prostora kao društvenu kategoriju čak i onda kada se na pojedinačnoj razini ona doima kao plod osobne odluke. Samostan je, naime, Sarahin izbor što joj barem naizgled omogućuje da kuje svoju sudbinu. On se postavlja kao alternativa životu neudane ženu u gradu, ali ne i kao izbor kojim bi se ženski lik definirao bez obzira na uslužnost drugima. U kloštru se Sarah određuje kroz molitvu, a ne kroz neku manje ili više samostalnu djelatnost. Drugim riječima, samostan joj nudi neku vrst gospodarskog azila, neovisnost od muža ili obitelji, ali ne i od kulture i tradicije. Kao što ćemo i prikazati, on joj ne omogućuje prostor da istinski razvije svoje sebstvo; stekne emocionalne i intelektualne vještine kojima bi se uistinu mogla oduprijeti rodnim očekivanjima te steći pravu autonomnost. U trenutku kad proturječi nadstojnici, Sarah je posve obespravljena i nakon više od deset godina izbačena iz samostana bez ijedne pare. Takva konfiguracija zapravo prokazuje prostor samostana kao savršeno uklopljen u tokove društvenih procesa vremena jer katolička crkva figurira kao suučesnica u službenoj politici, zahtijevajući pokornost ženskog subjekta sustavu koji počiva na njezinoj pasivnosti i potrošnosti.

Spacijalna linija, usporedna razvoju glavnoga ženskog lika, tako se kreće od farme preko tvornice, nimalo slučajno kekša, do samostana, pa ponovno, preko kuhinje u jednom domaćinstvu, do samostana, to jest, gotovo kružno, s ishodištem u bijegu sa sela, preko nekonvencionalnog života (izvan braka) u gradu do onoga što se samo naoko doima meditativnim utočištem od krute društvene konfiguracije prostora, a zapravo je tek povratak na *status quo*. Kao što će se nebrojeno mnogo puta potvrditi, na početku dvadesetog stoljeća, a još i mnogo kasnije, Irkinja (i ne samo) u gradu pripada kuhinji (ovdje kao sluškinja dr. O'Reardona ili radnica u tvornici kekša) ili ulici. U postkolonijalnoj Irskoj žene nastavljaju živjeti na marginama dominantne hegemonije, ali ipak u pokušaju prelaženja nevidljivih granica. Crkva, u kulturološkom smislu ostaje dijelom represivnog irskog aparata, ali budući da samostan, kao prostor naglašene ženske jednakosti, ovdje funkcionira kao alternativa prostituciji i kao mjesto gdje Sarah odbija biti potpuna poslušnica, on na neki način isprva 'hini' prostor subverzije da bi se poslije razotkrio kao tvorac istih procesa raslojavanja društva kao i tvornica.

Tvornica kekša Sarah ne omogućava sredstva dostatna za život, a u samostanu nema naknade za minuli rad, pa su usporedivi s prostorom koje će talijanski teoretičar Antonio Negri, puno desetljeća kasnije, nazvati „tvornicama bez zidova“ jer se u njima rad plaća, ali

ga treba kombinirati s poduzetništvom (2005, 204), u ovom slučaju u industriji seksa. Riječ je o prostorima proizvodnje prehrambenih namirnica, ili pak užitka, kao ženskih oblasti, koje su u smislu sudjelovanja u kapitalizmu, u irskom kontekstu, posve u suglasju s društvenim i povijesnim okvirom koji ih legitimira. Takva specijalna konfiguracija jasno ukazuje na načine na koje prostor putem manipulacije njegovom društveno-političkom produkcijom usvaja kulturalno značenje uklopljeno u trenutne društvene procese. Pritom je, dakako, itekako znakovito što Sarah ne postiže identitet kroz proizvodnju tjelesne izmještenosti, nego kroz iznuđenu tjelesnu umještenost. Izrazi li žensku seksualnost, uda li se, Sarah Gwynn, kao uostalom i Albert Nobbs, ne može ispoljiti svoje (duhovno) sebstvo.

Riječ je o narativnoj dinamici koja zrcali postkolonijalnu dvojnost svijeta, i u ovome slučaju prelama život na pasivnu duhovno-moralnu, unutarnju sferu i onu vanjsku, fizičku, seksualnu i proizvodnu. O razdvojenosti sfera života, kao jednom od glavnih organizacijskih načela irske kulture, već je bilo puno riječi, a ovdje nas još jedanput podsjeća na neraskidivu sponu između kulturalno konstruiranog specijalnog imaginarija i društvenih procesa. U tako krutoj prostorno-narativnoj konfiguraciji seksualna izmještenost postaje jednim od glavnih simbola podvojenosti irskog identiteta, u kojem dvije udaljene polutke, ovdje ona uvjetovane unutarnjim moralnim imperativom čistoće i ona prljave vanjske tjelesnosti, ostaju trajno bez posredništva.

Ta podvojena slika svijeta posljedica je i isprepletenosti katoličkog projekta s onim dekolonizacije. Joseph Nugent tvrdi da je Irska Republika između ostaloga sagrađena i na crkvenoj moći kao odgovoru na buđenje nacionalne svijesti.

Prilagodivši svoju hagiologiju diskursu muževnosti, crkva je preoblikovala svoje junake ne bi li se oni uklopili u modernu paradigmu... Kao rezultat toga, omiljeni katolički model sveca više nije bio asketski i pokoran nego je bio angažiran i aktivan. Ta se promjena može pratiti u dva reprezentacijska strategema: u izboru pojedinačnih osobina nekog sveca koje su se potom slavile, kao i u svecima koji su se promovirali unutar crkvenog kanona. (2008, 591)

Otjelovljenje irske muževnosti tako postaje svetac Colmcill, rođen oko 521. g., princ klana Uí Néill, koji je vladao sjeverozapadnim dijelom Irske u V. stoljeću, kojem je nacionalni diskurs s početka XX. stoljeća davao nevjerovatno puno prostora, a što za spomenutoga kritičara samo upućuje na njegovu paradigmatiku funkciju „kao amblema i egzemplara borbene irske muževnosti“ (Ibid. 601). „Colmcillova egzemplarna muževnost bila je suzdržana i kontrolirana... on je ovladao svojom prirodom, a da je istovremeno ostao odvažno muževnim“ (602).

Prema Patricku McDevittu, a kako izvještava Nugnet, Irska je razvila svoj koncept muškosti s idealom ravnoteže između tijela i uma. S obzirom na vrijednosti koje je promicala Irska galska liga (*Irish Gaelic League*), „istinska galska muževnost mogla se postići samo putem 'dinamičnog njegovanja fizičkih i mentalnih kvaliteta'. 'Zajedništvo tijela i uma' otjelovio je galski sportaš suprotan pretjeranoj tjelesnosti koja je karakterizirala Sase“ (603). Nugnet tvrdi da Joseph Valente pak takav koncept muževnosti povezuje s kasnim Viktorijanskim dobom, kada se ideološki promicala istovremeno prirođena i stečena muževnost koja animalno drži pod nadzorom (594). I za Nugnetu je tu riječ o „oprečnom dijalogu između kruto rodno određenog diskursa viktorijanskog imperijalizma, rimokatoličke prakse i irske nostalgije“ (608), koja se zrcali u spomenutom dvojnomoj poimanju svijeta u srži tjelesne izmještenosti, i koju primjećujemo i među muškim glasovima u Irskoj o kojima će biti više riječi u narednome poglavlju.

I za Lloyda su žene u patrijarhalnom društvu podvrgnute tjelesnoj i rodnoj disciplini, što on povezuje s discipliniranjem oralne kulture (2012, 162-163). Dok je crkva za žene nerijetko ono što je za muškarce *pub*, ili kako to kaže David Lloyd, „suparnik kućnom životu", prostor u kojem na svoj duboko složen način, praksa oralne kulture nastavlja živjeti“, kao što smo dijelom već prikazali, u pripovijesti „Sarah Gwynn“ zamjećujemo obrnutu simetriju. Lloyd, naime, tvrdi da se „...u trenutku u kojem je uznemirena, oralna kultura vrtoglavo strmoglavljuje u prostor obnavljanja kojim je se nakanilo potisnuti. Ondje nalazimo nosioce procesa koji bi tu oralnu kulturu ponovno iznjedrili, sadržeći u sebi i svoj 'radostan' potencijal i svoju oštećenost, poput subverzivnog i neposlušnog, preživjelog u stankama arhitekture moderniteta“ (84). U slučaju ove Mooreove pripovijesti, takva se mogućnost tek sugerira, jer oralna kultura, koje je u samostanu nositelj Sarah, grubo je i okrutno ne samo ušutkana nego i protjerana iz crkve, prostora snažnog simboličkog naboja koji je ovdje čvrsti stup i arhitekture tradicije i one moderniteta. Glas u tom smislu nije odraz unutarnje jedinstvenosti, nego je, kao što to navodi Lloyd, papagajski ponavljani imperativ koji subjektivnost podvrgava tuđem diktatu i ostavlja je da visi u žudnji, koja je uvijek barem dijelom žudnja za homeostazom (214). Evo kako Sarah doživljava sukob u samostanu.

It was all my fault. I Spoke to our Sub-Prioress in a way that I shouldn't have. I lost my temper, and all the blame is with me. They did quite right to send me away, for they couldn't have kept me. You must believe what I say; indeed I am speaking the truth, and no more than it. (*Celibate Lives*, 179)

Zato i ne čudi što je Sarah zapravo dopušteno govoriti samo u domu dr. O'Reardona, koji svom silinom želi čuti njezinu priču. Prema Elizabeth Grubgeld riječ je izravnoj kritici intrinzično eksploatacijskog odnosa između subjekta i objekta, pripovjedača i priče, kao i muškarca kao promatrača (te funkcionira kao izravna antiteza opisu Alberta Nobbsa koji je žena, a koji se opisuje kao netko koga odlikuje „a lack of interest for other people, making amends for his willingness to oblige“ (46)). „Dr. O'Reardon ponaša se jednako kao čitatelj, zainteresirano, čak i potreseno, ali on je izuzet od bilo kakve aktivne odgovornosti te rigorozno zadržava moć gledanja, a da sam ne biva viđen“ (1994, 96). Ili kao što to piše David Lloyd, pozivajući se na Kanta, „Subjekt, koji je podložen impulsima i žudnjama koji podliježu zakonima prirodne kauzalnosti, ne samo da nije slobodan u domeni svoje fizičke boli i zadovoljstva nego je on zapravo objekt čak i kada nije u izravnoj vezi s objektima čija mu nominalna stvarnost uvijek izmiče“ (209).

Na tragu ovoga je i rad kritičara Michaela O'Sullivan i Marka Lleywella, koji tematiku života izvan braka tumače u kontekstu samog pripovijedanja, odnosno pitanja tko govori, tko ima pravo na glas, na svoju vlastitu priču i gdje na to ima pravo, to jest komu i u kojem prostoru se ta priča može ispričati da bi ona uopće poslužila svojoj svrsi⁸⁹, a što je sve izravno vezano uz postkolonijalno čitanje prostora u Mooreovu stvaralaštvu kao relevantnog područja za razmatranje ranog dvadesetog stoljeća u povijesti nastanka irskog nacionalnog identiteta. Poznate feminističke kritičarke Sandra Gilbert i Susan Gubar kod Moorea, međutim, primjećuju dosljedan pravac u smjeru (re)afirmacije patrijarhalne moći budući da, na primjer, na kraju priče „Albert Nobbs“ dolazi do poništavanja prakse preodijevanja⁹⁰. Ipak, nama je bliži rad kritičarki poput Elizabeth Grubgeld i Marie Elene Jaime de Pablos, koje

⁸⁹ Radovi spomenutih kritičara nalaze se u zborniku *George Moore: Artistic Visions and Literary Worlds*, urednice Mary Pierce.

⁹⁰ Premda u svojoj knjizi *Sexchanges* iz 1988. godine Gilbert i Gubar eksplicitno navode ovakvo viđenje Mooreove novele „Albert Nobbs“, one istovremeno govore i o tri faze postizanja promjene u definicijama spolnosti i spolnih uloga, i to kroz nepriznavanje viktorijanske ideologije ženstvenosti, kroz nezadovoljstvo ograničavajućom feminizacijom žena te kroz propitivanje rodni uloga muškaraca i žena. Za nas je priča „Albert Nobbs“ izravno vezana upravo uz ovu treću fazu, i to kroz tematizaciju prakse preodijevanja, koja naposljetku i za spomenute kritičarke označava metaforu za drastične kulturno-društvene promjene. Kao što ćemo prikazati, naše tumačenje zapravo upućuje na to da je George Moore puno bliži feminističkoj 'agendi' nego što to primjećuju poznate kritičarke.

govore o bliskosti Georgea Moorea i feminističkih ideja, to jest o njegovoj kritici izrazito patrijarhalne društvene stvarnosti s muškarcem kao društvenom vertikalom.

Pamela L. Caughie u tom smislu govori o „modernističkom senzibilitetu neograničenog prelaženja granica“, nadahnutog novim prijevoznim sredstvima poput motornog vozila i zrakoplova, ili pak novim načinima komunikacije ostvarenim gramofonom i radijom, a što je u okviru modernističke kulturalne produkcije utjecalo na identitetni imaginarij, kako onaj osoban, tako i onaj nacionalan (2007, 372). Psihološki učinci tih poroznih granica, kako u smislu osobnog, tako i u smislu nacionalnog prostora, definiraju umjetnost i književnost modernizma te otjelovljuju ono što ona naziva „blizanačkim kulturnim ikonama naraštaja modernista“, likovima androginog i mulata, pri čemu lažno predstavljanje, društvena praksa preuzimanja identiteta koji nam ne pripada, ne biva ništa novo. Iz položaja postkolonijalnog kritičara i s obzirom na tekst koji slijedi, ističe se što Pamela L. Caughie tvrdi da su se „crnci, Židovi, homoseksualci i doseljenici redovito lažno predstavljali iz društvenih, političkih ili gospodarskih razloga“, samo da to prije modernizma nije bilo predmetom javnog zanimanja jer tek u tom razdoblju dolazi do onih kulturnih promjena zbog kojih se identitet počinje promatrati izvan isključivo nacionalnih okvira (Ibid. 373).

Po ovoj prvoj tematskoj osi, vezanoj uz rodna pitanja, nas stoga osobito zanima aspekt postizanja društvene pokretljivosti i stjecanja kulturnog autoriteta kao implicitnih uzroka za postojanje prakse preodijevanja ili zatomljivanja vlastite spolnosti. U ovome konkretnom slučaju time bismo pokušali odgovoriti na pitanja poput: Što Sarah Gwynn i Albert Nobbs postižu potiskivanjem vlastite seksualnosti ili zašto Albert 'postaje Ircem' samo ako se lažno predstavlja i pretvara da je muškarac? Pritom, kao što je i najavljeno, naglašavamo da nas ta okosnica irske novelistike zanima i u svojim suvremenijim inačicama. Život izvan braka, i kao društvenu praksu i kao književnu preokupaciju, stoga tumačimo u smislu identitetne dinamike koja zrcali društvene, psihološke i kultur(al)ne procese putem kojih subjekt shvaća sebe samoga u okviru vlastitih nacionalnih granica, ali i šire od njih.

Vezano uz preodijevanje⁹¹ kao važan motiv za temu života izvan braka, pa i u „Albertu Nobbsu“, Caughie govori o dva poznata suđenja u Americi, koja se u literaturi redovito

⁹¹ Treba istaknuti da je odjeća općenito vrlo snažna metafora među ženskim glasovima, napose u opusu Maeve Brennan, čije brojne uratke donosimo u ovome poglavlju, i koja je inače pisala o modi za časopis *Harper's Bazaar*. Odjeća kod nje nerijetko prethodi prostoru u koji se ženski lik smješta, kao nagovještaj njezina materijalnog statusa ili pak položaja u društvu. S obzirom na praksu preodijevanja, koju u širem socijalnom kontekstu ističemo u ovome djelu, zgodan je primjer i njezina priča „The Stone Hot-Water Bottle“. U njoj stil

navode kao simbol javne fascinacije praksom lažnog predstavljanja u Americi. Riječ je o slučajevima koji su dobili svoje uprizorenje i u filmu i u književnosti, te upućuju na začetke poimanja identiteta kao stečenog, a ne prirođenog. Prvi je slučaj Alice Jones, pripadnice radničke klase, za koju se mjesec dana nakon što se udala za bogatog Leonarda Rheinlandera ustanovilo da je crkinja. Suđenje, kojime je Leonard pokušao postići poništenje braka, pokazalo je koliko zapravo dvoznačna može biti ideja rase i koliko je ono što se vidi okom nepouzđano. Drugo suđenje bilo je ono pukovniku Victoru Barkeru, u naravi Valerie Arkell-Smith, koja se čak i 'oženila' ženom. U tom slučaju sud je razmatrao što konstituira rodni identitet. Fotonovinarstvo, radio, film, o kojima govori Caughie, početkom dvadesetoga stoljeća omogućili su brzo šireće kulturne promjene koje su istovremeno promicale hibridni identitet, ali i izazivale napetost glede brisanih granica (376-379).

Premda je i iz ovoga jasno da zanimanje za rodnu tematiku početkom dvadesetoga stoljeća nipošto nije bilo jedinstveno Georgeu Mooreu, i čak ako i ne zanemarimo stvaralaštvo njegovih brojnih suvremenika poput Joycea, D. H. Lawrenca, Virginije Woolf, Colette, Anaïs Nin i dr., ipak je značajno ono na što skreće pozornost Elisabeth Grubgeld. Ona, naime, govori o Mooreovoj rodnoj ambivalentnosti kao simbolu onoga što je autor mislio o društvenim moralnim vertikalama (1994, 89), a što nas vraća na razloge zbog kojih se Moore jako brzo ogradio i udaljio od Irskog kulturnog preporoda. Ako je, kao što to tvrdi Grubgeld, i nekonvencionalnoj spolnosti i normama koje funkcioniraju kao oblik njezina nadzora, Moore pristupao s jednakom dozom ironije i jednakim podrugljivim smiješkom (Ibid. 88), onda njegovu tematizaciju ambivalentnog spolnog identiteta nije pogrešno sagledati iz očišta društveno-kulturalne teorije kakva je i postkolonijalna.

Unatoč tome što zbirka *Celibate Lives* sadržava pripovijesti u kojima se spolni identitet promatra kroz prizmu prirođenih karakteristika uz naglašenu ideju seksualnog poriva, poput onih o Hughu Momfretu ili Henrietti Marr (a što je uostalom zamjetno i u Mooreovome

odijevanja postaje snažnom metaforom za mušku kontrolu u formaciji ženskog identiteta, jednako kao što postaje i metaforom za sredstvo putem kojega žena pokušava steći društveni status. U spomenutoj priči dotični Charles, inače irski doseljenik koji zapravo i sam lažno preuzima identitet otmjenog gospodina, tako posredno kontrolira Leonu, pridošlicu 'bez pedigrea' u bogatu američku 'enklavu' Herbert's Retreat. Time što se prema njoj postavlja kao neka vrst stilskoga gurua, savjetnika za odjeću i uređenja doma, Charles, koji je zapravo vrlo skromnih materijalnih mogućnosti, tako si trajno osigurava mjesto u njezinom životu jer je Leona uvjerena da se jedino njegovim usmjeravanjem može domoći statusa u visokom njujorškom društvu pa ne dopušta ništa što bi ugrozilo njegov položaj.

najpoznatijem djelu, romanu *Esther Wathers*), autorovo poimanje seksualnosti u jednakoj mjeri počiva i na biheviorističkim teorijama spolnosti. Kao što to tvrdi i Grubgeld, seksualnost pojedinca za Moora je uvjetovana „društvenim silnicama“ pa i žudnja analogno tomu slijedi postojeći „vrijednosni sustav spolnosti“ koji „potapa konkurentne alternative“ (Ibid. 92). George Moore za Grubgeld istovremeno osporava i zrcali utjecajne teorije pisaca poput Krafte-Ebinga, Ulricha, Carpentera, Ellisa i Symondsa, koji su se redom zalagali za teorije seksualne orijentacije temeljene na biologiji, a što upućuje na položaj kojemu je biološki determiniran esencijalizam bio zatvoren. U tom smislu, Mooreove priče pokazuju značajan iskorak od pripovijesti Emilea Zole i francuskih novelista, o čijem smo utjecaju na Irce već pisali.

Kao psihološke studije s minimalnom fabulom, njegove priče ne prepuštaju se ni pseudoznanstvenom teoretiziranju, ni rigidnoj uvjetovanosti okolinom... Premda zainteresiran za teorije prirođenih psiholoških osobina, Moore isto tako tvrdi da su rodne uloge proizvod kulture te da nisu apsolutno vezane uz biološku uvjetovanost. (91)

S obzirom na takav autorski položaj i budući da u prostornome smislu „Sarah Gwynn“ i „Albert Nobbs“ predstavljaju značajan odmak od onoga što smo kod Moorea imali do sada (a uglavnom smo imali selo ili maleno mjesto), obje priče promatramo kao groteskne urbane satire irske postkolonijalne stvarnosti. Riječ je o kontekstu koji kruto nameće žensku spolnu krepost, s pripadajućim joj prostorom samostana izvan braka ili pak strogo kućne sfere u braku. U trenutku kada Irska u političkome smislu postiže neovisnost, prostorno je važna odvojenost muške i ženske sfere, dok je u trenutku u kojem ona u gospodarskom smislu prelazi na kapitalizam i provodi klasnu razdiobu društva važno da i brak bude podložen ćudoređu⁹² koje seksualnost svodi na tjelesnu funkciju. Uz to, motiv kreposne spolnosti kao

⁹² Dymphna McLoughlin, naime, smatra da je krepost u Irskoj u XIX. st bila mnogo povezanija s ekonomijom nove srednje klase nego s crkvom (1994, 268), dok Horgan Goretti tvrdi od kraja XVII. stoljeća, sve do Velike gladi, Irska kontinuirano bilježi golem porast stanovništva, od oko 1,5 milijuna 1673., na 8,175,000 1841. Nakon Velike gladi to se mijenja. Uz anglo-irsku aristokraciju, netaknuta ju je preživjela jedino klasa poljoprivrednih zemljoposjednika kod kojih nije postojala praksa podjele zemlje među svim sinovima kao ni praksa ranog ulaska u brak, što je bilo rašireno kod siromašnijih slojeva. Za slučaj da se "velika katastrofa" ponovi trebalo je stoga prigrлити praksu onih koji su u njoj bolje prošli, tj. napustiti običaj dijeljenja zemlje između svih sinova i ograničiti broj djece. Uloga katoličke crkve bila je presudna za uvođenje novog tipa obiteljskog života. Upravo je ona pružila ideološke temelje za spolnu politiku koja je osigurala kasnije stupanje u brak, društveni obrazac poznat kao „trajni celibat“, koji je postao normom u Irskoj sve do druge polovice 20. stoljeća. Usvajanje novih

stilske zamjenice za društveni ili duhovni status lika u dvjema Mooreovim pripovijestima, neće nam biti dosljedno relevantan samo za priče koje tematiziraju žensku izmještenost nego i za one kojima ćemo se baviti u narednom poglavlju, to jest onom o domaćim izmještenim glasovima.

U odnosu na „Sarah Gwynn“ „Albert Nobbs“ sadržajno predstavlja doista značajan iskorak. Priča je to u priči o ženi koja, kako bi izbjegla osobno poniženje i moralnu propast te postigla materijalnu neovisnost, preuzima identitet muškarca, a da bi njezino opiranje društvenim silnicama bilo još perverznije, protagonističin život do čitatelja dolazi u obliku pripovijesti koju muškarac pripovijeda muškarcu⁹³. Pripovijest tako obiluje neupravnim govorom, unutarnjim monologom, i čestim promjenama u glasu pripovjedača pa naglašena subjektivnost otpočетка dosljedno narušava realizam novele. Fabula prati život konobara u hotelu *Morissey*, a pripovjedač je muškarac koji je u tome obiteljskom hotelu često boravio kao dječak i koji se sjeća Alberta iz toga vremena.

Albert Nobbs je, međutim, Sarah, žena koja je kao dijete ostala bez roditelja⁹⁴ i odrasla u katoličkom internatu, te koja dolaskom u vanjski svijet mora donijeti odluku hoće li postati sluškinjom ili prostitutkom. U žudnji za sređenim životom oživotvorenim malobrojnim

spolnih navika u normalnim okolnostima vjerojatno ne bi lako proteklo, ali posljedice katastrofe koja je gotovo prepolovila irsko stanovništvo, nije bila normalna okolnost. Crkva je tu bila u idealnom položaju da ponudi tradicionalna vjerska objašnjenja za kataklizmu i, pružajući duhovnu utjehu preživjelim, učvrsti svoj položaj. Katolički nauk tako je ponudio Djevicu Mariju kao model za sve žene, a svaka spolna aktivnost koja nije bila radi prokreacije, etiketirali su kao veliki grijeh. Uz to je, i ustav u De Valerinoj Irskoj, dao posebno mjesto i crkvi i ženama. Posebno mjesto za crkvu bilo je na čelu irskog društva, a posebna mjesto za žene bilo je u kući (2001).

⁹³ Mooreov postupak zaziva pitanje koje je puno godina kasnije Gayatri Spivak artikulirala kao „Can the Subaltern Speak?“, a kojim se u kontekstu nacionalne problematike 1892. još puno eksplicitnije pozabavila Emily Lawless u romanu *Grania*. Inače je riječ o jednom od omiljenih djela irskih feminističkih kritičarki (njime su se na primjer bavile Kathleen Costello-Sullivan, Margaret Kelleher, Lia Mills, Siobhán Kilfeather, Heather Laird, Gerardine Meaney), o divljoj i buntovnoj Graniji O'Malley, koja više ne pripada ni prostoru rodnog sela, koje nastoje modernizirati muškarci na perjanici irskog nacionalnog projekta, a koji glavna junakinja prezire, niti gradu, jer je nepismena i govori samo gejlski. Dok Lawlessičina junakinja zato ne može ispričati svoju životnu priču, Mooreove junakinje to mogu tek uz muško posredovanje.

⁹⁴ Kao što ćemo vidjeti, motiv žene odrasle bez roditelja, napose majke, izuzetno je čest među ženskim glasovima koji u svom nastojanju postanu slobodnim subjektima strše iz stvarnosti ukotvljene u službenom političkom diskursu.

pripadnicima srednje klase, Sarah počinje raditi kao domaćica za g. Congrevea u kojega se potajno i zaljubljuje. Kada joj ovaj navijesti da se ženi dobrostojećom Francuskinjom, Sari postaje jasno da je društvena pokretljivost u Irskoj s početka stoljeća moguća samo za muškarce, te odluči promijeniti rodni identitet i zaposliti se kao konobar u hotelu. Prisiljena da neočekivanim spletom okolnosti u svoj krevet primi hotelskog soboslikara, Sarah, međutim, doznaje da nije jedina kojoj je takvo što palo na pamet jer je i soboslikar zapravo soboslikarica! Nadahnut soboslikaričinom pričom o životu sa ženom, Albert počinje sanjariti o koraku dalje, to jest o pristojnom građanskom životu u prijateljskom, ne i ljubavnom, partnerstvu sa ženom, koji bi mu omogućio da vodi samostalan posao. Kada mu se san ipak ne ostvari, pošto mu njegova odabranica ne pristane glumiti suprugu, Albert pada u depresiju te ubrzo i umire. Pripovijest završava izlaskom članka o njegovome stvarnom identitetu u novinama i popratnim zgražanjem svekolikog dablinskog društva.

Drugim riječima, Albertov posljednji pokušaj da stekne vlastiti identitet, i izdigne se od isključivo gospodarske uloge, propada, a pripovijest naoko završava trijumfom patrijarhalnog društva. Ipak, kako kod Moorea nikad ništa nije jednoznačno, i s obzirom na simboličku snagu odjeće izmještene od Albertova spolnog identiteta, postavlja se pitanje uolikoj je mjeri Albert osobno muškarac. Nema dvojbe da na društvenoj razini on to jest, ali nedostatak istospolne žudnje, unatoč njegovoj ukalupljenosti u muški identitet, upućuje na to da spolni i rodni identitet nisu nužno uskladi, čime Moore prilično napredno, ali istovremeno i vrlo suptilno za svoje vrijeme, tematizira prikazivanje rodnog identiteta unutar mreže društvenih procesa i odnosa u kojima pojedinac traži svoje mjesto. I zato bez obzira na to što Albert na kraju pripovijesti umire, a soboslikar Hubert se vraća heteroseksualnom životu, implikacija je da Albert ne može postići 'prirodno stanje' za ženu iz društveno-gospodarskih razloga, a ne zbog svoje homoseksualne prirode. Razotkrivši ženu kao prijetnju čistoći nacije izgrađene na mitu o muškosti koja je isključivo sinonimna sa snažnom heteronormativnom muževnošću, Moore je ovdje zapravo satirično povezao rodnu bio-politiku s nacijom u nastajanju, ismijavši način na koji se maskulinizirana javna sfera sudara sa spolnim i rodnim identitetom 'drugog'. Taj je sloj priče poznato iskoristila i francuska feministička dramatičarka Simone Benmousse, čija dramska adaptacija pripovijesti iz 1977. godine, naglašava ideju ženskog identiteta kao kulturnog konstrukta u čijoj je pozadini osobna drama glavnog lika.

Prostorna analiza novele „Albert Nobbs“ stoga je društveno-semiotička, što znači da promatramo hotel, kao dominantno mjesto radnje u smislu umjetno proizvedenog materijalnog predmeta i njegova položaja u priči, kao posljedice kodificirane ideologije prostorne prakse unutar društvenih procesa, proizašlih iz odnosa između proizvodnje znanja i

moći. Riječ je o interpretaciji hotela kao arhitektonskog posrednika među različitim društvenim praksama, čime se naglašava njegova ideološka uloga u nastanku novih oblika subjektivnosti, ali i društvenih i političkih procesa. Hotel u tom kontekstu funkcionira kao manifestacija širih diskurzivnih tokova.

When we went to Dublin in the sixties, Alec, we always put up at Morisson's Hotel, a big family hotel at the corner of Dawson street, one that was well patronised by the gentry from all over Ireland... I can see Morisson so clearly... the front door opening into a short passage, with some half dozen steps leading up into the house, the glass doors of the coffee-room showing through the dimness, and in front of the visitor a big staircase running up to the second landing. I remember long passsages on the second landing, and half way down these passageswas the well. I don't know if it's right to speak of the well of a staircase, but I used to think of it as a well... A very big building was Morrison's hotel, with passages running hither and thither and little flights of stairs in all kinds of odd cornersby which the visitors climbed to their apartments... We were always on the second floor on a big sitting-room overlooking College Green, and I remember the pair of windows, their lace curtains and their rep curtains, better than the passages and better than the windows I can remember myself looking through the pane interested in the coal cart going by... (*Celibate Lives*, 45)

Već sam položaj i arhitektura hotela (koja se svojom impozantnošću; visinom, prolazima i velikim stepeništem, razlikuje od ostalih zgrada u gradu), kao i to što u njemu odsjedaju fina irska gospoda, upućuje na to da je boravak u njemu statusni simbol. Uz to, riječ je o obiteljskome hotelu pa je on i mjesto poslovanja i mjesto obiteljskog života, čime funkcionira kao neka vrst društva u malom, prokazujući prostor i kao zrcalo žudnje subjekta i kao društveni kalup. Da bi poslužio svojoj svrsi, u hotelu je potrebno biti vidljiv, ili kao gost ili kao njegov zaposlenik. Ženama, koje su paradoksalno svježja krv koja ga drži na životu i teče njegovim žilama kucavicama, nevidljivim hodnicima i prolazima za posluhu, vezanost uz *Morrisey*, za razliku od Alberta koji je ondje konobar, ne donosi ama baš ništa; niti status, niti materijalnu sigurnost. Riječ je, dakle, o još jednom primjeru odvojenosti sfera kao glavnih konceptualnih osi po kojima se proizvodi javni prostor (u ovome slučaju za srednju klasu), u Irskoj toga vremena. S obzirom na to, vjerojatno nije na odmet spomenuti da do pojave hotela i ne dolazi prije XIX. stoljeća kada on počinje zamjenjivati prenoćišta ili pansione, te da sama riječ *hotel* dolazi od francuskog termina za elitne gradske palače.

U svakom slučaju, u arhitektonskom, gospodarskom i socijalnom smislu, zgrada je to koja se svojom istaknutošću u urbanom krajobrazu odlikuje građanskim dostojanstvom, spojem javnog i privatnog prostora uz stručno vodstvo. Hotel tako nije samo simbol

društvenog statusa svojih gostiju nego je i element koji doprinosi njegovoj konstrukciji. *Morissey* figurira kao jedna od platformi za stjecanje novih društvenih navika za građansko društvo u Irskoj na prijelazu stoljeća. Zanimljivo je da pritom nema ni govora o gostima strancima, pa je priča i aluzija na irsku izoliranost, kako u konkretnom, gospodarskom ili turističkom smislu, tako i u onom više simboličkom, svjetonazorskom.

Uz to, činjenica da smještaj u *Morisseyju* pripovjedaču, tim više kao djetetu, pruža pogled s drugog kata, dovoljno govori o tome koliko je snažan kulturalni naboj hotela kao još jednog elementa putem kojeg se ideologija može utkati u društvenu svakodnevicu. *Morissey* je tu metafora za društveno političku klimu u nastajanju u Irskoj. Prozor kroz koji pripovjedač s visine promatra život u gradu, preciznije pogled na rudara na ulicama Dublina, funkcionira kao granica između stvarnog svijeta ulice i zaštićenog svijeta hotela pa upućuje i na pripovjedačevu kolonijalnu svijest i na klasu od koje je on svojim boravkom u hotelu, već kao dijete, udaljen. O „pogledu odozgo“ koji je de Certeau opisao kao „arogantan voajerizam koji homogenizira urbani život iz želje za čitljivošću, potragu za vizijom sveobuhvatnog razumijevanja“, koja „...omogućava osobi da bude Veliko oko, koje gleda prema dolje kao Bog“ (Soja 1996, 311), već smo pisali u poglavlju o glasovima daleko od doma, a on je ovdje važan kao simbol krutosti propagande koja je, na početku XX. stoljeća, zapravo ponavljala iste one vrijednosti od kojih se Irska osamostaljenjem htjela ograditi. Prozor na drugom katu pripovjedaču omogućava da stvori umjetan obzor u odnosu na koji se društveno orijentira i definira svoju ulogu⁹⁵, a što mu je neophodno za prekodifikaciju obične vizualne informacije u apstraktnu konfiguraciju socijalne hijerarhije. Konkretnije, riječ je o hijerarhiji unutar koje on kao muškarac izvještava drugog muškarca o životu trećeg muškarca koji to zapravo nije bio u istom tom prostoru. S obzirom na to, zanimljivo je i ono što muška perspektiva omogućava Albertu. Budući da na taj način ne mora biti nevidljiv kao ženska posluga, on dobiva uvid u uzbudljivost života, a moderan grad za njega postaje simbolom slobode kretanja, što je za muškarce on, jasno, i bio. Evo kako Albert opisuje svoj prvi posao kao muški konobar:

⁹⁵ Kao što upozorava Merleau-Ponty, prostor i osoba koja gleda neodvojivi su, oni su u dijalektičkoj, organskoj vezi (2002, 296), ili pak Elisabeth Grosz koja tvrdi da je perspektiva povezana s položajem koji subjekt zauzima u prostoru. „Njegova perspektiva diktira činjenicu da je njegov pristup predmetima uvijek djelomičan ili fragmentaran, interakcija postoji, ali ne i mogućnost da ih se shvati ili posjeduje u njihovoj neovisnoj ili potpunoj materijalnosti“ (1994, 47).

The food I had had and the excitement of the dinner, the guests, the lights, the talk, stood to me, and things seemed clearer than they had ever seemed before. My feet were of the same mind, for they wouldn't walk towards the Temple, and I answered the head waiter that I'd be glad of another job. (*Celibate Lives*, 57)

Albert je uistinu sjajan pokazatelj načina na koji mjesto postaje prostorom za konstrukciju subjektivnosti ili pak platnom za projekciju žudnji subjekta. Njegova rodna graničnost sjajno je ozrcaljena njegovim posredništvom između stvarnog i zamišljenog u činu preuzimanja lažnog rodnog identiteta. On je *'perhapter'* i pripada prostoru nabijenom značenjem privremenog, trenutnog i prijelaznog⁹⁶. Hotel tako funkcionira kao Albertov metonimijski produžetak, dokazujući da je subjektivnost u narativnom smislu neodvojiva od mjesta u kojem nastaje. Kao netko tko je upleten u nesvjesno mizoginu pripovijest o nepripadanju, Albert Nobbs još nas jedanput podsjeća na zamršenu isprepletenost specijalnosti priče i subjektivnosti lika.

I u pripovijesti „The Holy Terror“ Maeve Brennan, hotel kao prostor između javnog i privatnog, istovremeno funkcionira kao mjesto proizvodnje društvenih kodova, ali i kao simbol klasne borbe žena u Irskoj, debelo nakon osamostaljenja. Napisana pedesetih godina prošloga stoljeća, prva je to priča koju je autorica objavila. Zanimljiva je i zato što postavlja pitanje odnosa među ženama u svijetu rada, ali na posve drukčiji način nego što je to u noveli „Albert Nobbs“ učinio George Moore. Dok su kod njega žene u liku Alberta i Huberta bile ujedinjene u svojoj borbi, ovdje imamo ženu poslodavku i ženu zaposlenicu, pa glavna narativna potka proizlazi iz njihova sukoba.

Kao što je naglasio i David M. Katzman u svojoj sociološko-povijesnoj studiji *Seven Days a Week*, raditi čitav život kao sluškinja i nikada se ne udati, u Irskoj je bio potpuno prihvaćen običaj (1981, 69). Ipak, život posvećen 'službi', kod Maeve Brennan, kao i kod Moorea, mogao je biti eventualno dostojan, ne i ispunjavajući, obilježen radom pod budnim

⁹⁶ Žene zastupljene u ovome poglavlju, koje, na manje ili više otvoren način, iskaču od dominantne kulture, često se smještaju u liminalni prostor. Dovoljno se sjetiti istoimenih priča Mary Lavin i Éilís Ní Dhuibhne „At Sallygap“/ „At Sally Gap“, (eng. *gap* – praznina, jaz) koje razdvaja gotovo pedeset godina. Sallygap je planinski tjesnac, jedan od dva glavna prolaza kroz viklovski planinski lanac pa budući da nije mjesto za sebe, nego mjesto između onoga s kojega se kreće da bi se stiglo nekamo drugamo, objema je autoricama poslužio kao prostor samootkrivanja za junakinje razapete između dva identiteta – onoga koji pripada prošlosti i koji ostavljaju iza sebe i onoga budućeg, kojemu tek streme.

okom poslodavca. U takvom ozračju, ispod površine, razotkriva se snaga ženskog subjekta, ali i činjenica da „siromaštvo iskrivljuje karakter, čineći ljude nepovjerljivim, pakosnim i ispunjenim zavidnim bijesom“, kao što to, kad govori o stvaralaštvu Maeve Brennan, a posebice o zbirci *Herbert's Retreat*, ističe i Heather Ingman (2009, 180). Riječ je stoga o temi koja će biti osobito naglašena i u pričama u kojima razmatramo Irkinju, dominantno sluškinju ili bolničarku, u emigraciji, a koja počiva na subverzivnoj ideji obrnute uspostave moći sa snažnim identitetnim implikacijama.

Unatoč tome što Mary kao osoba koja održava zahod, ne izlazi iz okvira tradicionalne uloge žene sluškinje, ona zbog živopisnosti svog karaktera i specifičnosti mjesta na kojem radi, kao prostora u kojem žene stavljaju društvenu masku, njegujući svoj izgled, Mary odudara od tipične ženske radne snage koja je s jedne strane nevidljiva, a s druge održava hotel na životu. Kao i Albertu prije nje, zatumljivanje ženske seksualnosti omogućava joj mušku perspektivu i drukčiji, uzbudljiviji, sveobuhvatniji, uvid u život, što se konstituira kao preduvjet za uspostavu moći.

With the passing of the years, she had acquired a sort of name for herself. She could hardly fail to. Her rudeness passed for independence, and even for wit. Women smiled ingratiatingly at her contemptuous face in the mirror and then turned to smile again and extend their hands gratefully for a towel... She was even mentioned in some American lady's newspaper column as a 'real Dublin character, possessed of dry Irish wit. They courted her and quoted her and brought her lipstick and nylons. She hoarded these gifts, which were of no use to her, and bribed the hotel maids to do little odd jobs for her. There is no telling what she might have done, if she had been possessed of more brain or more ambition. But the ladies' room satisfied her and suited her. Her dislike of the women she served possessed her completely, and she watched their posturing with a hard, avid pleasure. Her curiosity about the secrets of their dress never ended, as her eye pondered up and down. Nothing escaped her. One of the bolder hotel maids, a malicious, observant thing herself, said one time that she thought there was a man under Mary Ramsey's skirt, she was that queer... The things she heard (and the things she guessed at) washed about forever in her sour, secretive mind. She bore in her heart a long, directionless grudge, a reavenous grudge. The church, she knew, was on her side, for did it not forbid and condemn all vanity and the sins of the flesh? (*The Rose Garden*, 161-162)

Ako se ovaj prizor može shvatiti i kao čin preuzimanja muškog identiteta, onda se moć postiže zaposjedanjem mjesta, neovisno o hijerarhiji prostora, još jedanput dokazujući da je subjektivnost u narativnom smislu neodvojiva od mjesta koje se smješta. Unatoč poodmakloj životnoj dobi, Mary Ramsey tako zapravo do kraja pripovijesti ostaje likom

zatočenim u svojim infantilnim fantazijama pa će djetinja reakcija prema promjenama na poslu, već na samom početku priče, nagovijestiti vezanost lika uz radno mjesto, koji kao gradivni element njegove subjektivnosti, ostaje nepromijenjen sve do kraja priče.

But on the day the blow fell, everything in the ladies' room was as it had been for twenty years, which was the length of time Mary Ramsay had been queening it there. She had been with the hotel for thirty-seven years, doing one thing or another. There was no denying the fact that she had given her life to the place. She had a shabby, low-seated bamboo chair set in beside a screen in the corner of the outer room, where the mirrors and dressing tables were. Sitting in that chair, with one cushion under her and one at her back, she had a full view of everything that went on, and yet she was screened from the door. There she sat the better part of the time, and there she took the meals, too, between the rush hours, from a tray on the table beside her... The ladies' room was her theater and her kingdom. She hated to miss a minute there. The power she had. (*The Rose Garden*, 159-160)

Ako je rodna problematika, u prvoj polovici dvadesetog stoljeća neodvojiva od pitanja društveno-materijalnog statusa Irkinja, prema kraju prošloga stoljeća, ona se počinje ispreplitati i s temom istospolne ljubavi. Dvadesetak godina mlađa priča Ita Daly „Such Good Friends“, iz zbirke *The Lady with the Red Shoes* iz 1980. g., predstavlja značajan iskorak utoliko što se bavi temom koja se, kako to tvrdi Heather Ingman, do tada prešućivala u irskoj kratkoj priči (2009, 235), a koja upravo osamdesetih godina prošloga stoljeća dolazi u središte zanimanja, osobito ženskih autorica⁹⁷. Koristeći se nepouzdanom, ali udanom pripovjedačicom koja si ne može priznati da je lezbijka, Ita Daly vrlo spretno ironizira činjenicu da je lezbijska ljubav u Irskoj tabu. Pritom je osobito zanimljivo to što ona to čini kroz izravan nastavak narativno-prostorne dinamike od ranije.

Pripovjedačica tako započinje prijateljstvo s daktilografkinjom u uredu u kojem ona radi kao pravница. Njezin viši materijalni i društveni status zrcali se u prostoru u koji se smješta. Ona u uredu ima svoju sobu, za razliku od daktilografkinja koje zbog toga gotovo i ne susreće, u *pubu* pije viski za šankom, a kod kuće nije domaćica nego kuha njezin muž. Uz

⁹⁷ Ovdje je vjerojatno uputno spomenuti O'Brianičinu pripovijetku „The Mouth of the Cave“, jednu od rijetkih koja se lezbijskom ljubavi bavila i prije 1980. Priča je prostorno zanimljiva jer je, kao prvo, smještena izvan Irske, u neku neodređenu stranu zemlju, a i junakinjin strah od lezbijske prirode dosljedno prelamaju upravo spacio-erotske metafore najavljene naslovom.

to, ni po koju cijenu ne želi postati majkom pa ne čudi da je i njezin pristup Edith, djevojci u koju se zapravo zaljubljuje, muški.

I ovdje odjeća upućuje na lažni, društveno stečeni identitet, ali i na dinamiku uspostave moći, ovoga puta između dvije žene. Kao i u prethodno spomenutoj priči Maeve Brennan „The Stone Hot-Water Bottle“, u kojoj instruirani stil odijevanja postaje snažnom metaforom za mušku kontrolu u formaciji ženskog identiteta, tako i ovdje pripovjedačica pokušava zavesti Edith kupujući joj odjevne predmete i utječući na taj način na njezin stil odijevanja. Da bi manipulacija bila veća, ona to čini neizravno, lažući da je to kupila za sebe, ali da joj je premalo ili da joj ne odgovara boja.

But I, who saw all the possibilities of her beauty, felt like a creator when I thought of dressing her... Of course I had to be careful not to offend her... So sometimes I would pretend that I had bought something for myself and it didn't fit and she would be doing me a favour by taking it... Creating this new Edith re-awoke all my interest in clothes and make-up. I seemed to have been dressing myself and putting on my face for so long... (*The Lady with the Red Shoes*, 123)

Ironizacija položaja žena u Irskoj, kao i tematizacija pitanja autentičnosti njihova glasa, a koja je vezana uz razinu na kojoj ova priča bavi indoktriniranošću Irkinja muškim vrijednostima u društvu, naglašava se time što je Edith otjelovljenje katoličkog ideala. Ona je pokorna, tiha i nenametljiva pa je pripovjedačica ni ne primijeti prije nego što ova, nakon dojave o podmetnutoj bombi u uredu, slučajno upadne u njezin vidokrug jer čita *Velikog Gatsbyja*. Evo epizode iz njezina obiteljskog života, o zauzdanoj seksualnosti gotovo kao o uzvišenom idealu za svaku ženu, ali koja istovremeno ipak nagoviješta mogućnost promjene u ženskoj svijesti jer je Edith samoinicijativno nabavila kontracepcijske pilule.

She had been working away quite happily, looking forward to her finals, when one day her mother, who had gone quite innocently in search of matches, had found a packet of contraceptive pills in Edith's handbag. It was not, Edith told me, the implication that she was sleeping with a man or men that had so shocked her parents. It was the deliberateness of the act. Young girls did from time to time fall from grace, and it was wrong, and they should be punished accordingly. But that anyone, particularly a daughter whom they had reared so carefully, could arm herself with these pills beforehand – that sort of calculation denoted a wickedness and evil of a far more serious order. She was thrown out of the house that very evening and told never to darken the door again. 'The thing I regret most,' Edith said, 'was hurting them... It's natural that they'd react like that. (*The Lady with the Red Shoes*, 119-120)

Ita Daly se zapravo kroz čitav tekst vrlo uspješno poigrava s mogućnošću promjene. Kao i u drugim Dalyčnim pričama, posebice onima u zbirci *The Lady with the Red Shoes*, promjena se čitavo vrijeme nagoviješta, ali se uspijeva realizirati samo trenutačno. Pripovjedačica tako nikada ne prizna ni sebi ni Edith što uistinu prema njoj osjeća, a Edithin naprasit prekid njihova prijateljstva, uzrokovan spoznajom da je ova vjerojatno u nju zaljubljena, ostaje tajnom o kojoj protagonistica, prebireći po svojoj osobnoj povijesti, nikada nikomu, osim (znakovito) suprugu, nije rekla ni riječi. Vječno zatočena između mogućnosti da bude ono što jest, da preuzme svoj istinski identitet, i društvenih očekivanja („dressing herself and putting on her face for so long“ (123)), pripovjedačica se na kraju pripovijesti smješta u otvoren prostor ulice, u prizoru koji obrtanjem prostornih kodova zorno dočarava sabijenost ženskih života u Irskoj, pa i pred kraj dvadesetoga stoljeća.

I felt my stomach heave as she walked away. I felt I could never get home, that I would have to stand there, in Grafton Street, rooted to the spot in horror. I twisted and turned, like an animal in a cage... (*The Lady with the Red Shoes*, 127)

Pripovijest Anne Enright, iz 90-ih godina prošloga stoljeća, uvjetno rečeno, nastavlja propitivati primoranost žena da se prilagode društveno nametnutim rodnim ulogama. Zanimljivo, i posve u skladu s onim što smo imali ranije, i protagonistica ove priče razapeta je između dva identiteta, lažnog i pravog. Punašna Bridget, međutim, ne pokušava steći status mršavljenjem, (iako se u određenom smislu prilagođava stereotipima o debeljucama), nego potragom za društveno prihvatljivim mužem⁹⁸.

Why could she never find herself a decent man? A man to walk down the street with, a man who would tend to the barbacue and flirt lightly with her friends. The fact that she was fat might have something to do with it (though she had no trouble scoring); the fact that she was fat and so felt herself to be odd... Perhaps she was not sufficiently odd. Maybe there was an insubordinate streak of the ordinary in her, a thin woman trying to get out. Successful women are supposed to be fat, she decided early on. If they are trim and look like mistresses then the board room is a minefield. She developed a motherly lough... One of the great sadnesses of Bridget's life was the fact that it looked so sleek. Underneath the hard and friendly manner of a

⁹⁸ Brak tek kao institucija, a ne kao početak zasnivanja obitelji rezultat je potrage za mužem kao društvene prakse za žene koje svojim fizičkim izgledom ne ispunjavaju očekivanja društva, pa čitatelj gotovo do samoga kraja priče uopće ni ne doznaje ime čovjeka za kojeg se Bridget udaje.

fatgirl who made it against all odds was the commonplace sickness of a woman who wanted a serious man. It was in public that the nausea hit... (*The Portable Virgin*, 131-132)

Dekonstrukcijom mita o ženstvenosti i braku, Anne Enright, kao i brojni pisci prije nje, tematizira rodni identitet kao neku vrst spektakla, i time se izravno veže uz Bourdieuovo poimanje prostora kroz tjelesno u suodnosu s društvenim, i somatsko u suodnosu s društvenim. Da podsjetimo, *habitus* (lat. vanjština, držanje tijela), to jest *hexis* (starogrčka riječ za *habitus*), po uzoru na Maussa i njegovo djelo *Les Techniques des Corps*, označava stanje, običan modus bivanja, simbolički niz stečenih sklonosti i dispozicija, usmjerava pojedinca prema institucionalnim normama kroz običajna pravila ponašanja. *Habitus* je mjesto borbe između institucijskih pravila i stvaranja novih praksi, ali i poprište ideološke interpelacije koje upućuje na mjesto ponutrenja obrazaca proizašlih iz hegemonije. Sukob nastaje zato što se pravila žele mijenjati, ali legitimno, kroz društveno prihvaćanje i institucionalno priznavanje.

Pojedinačne postupke, u vidu naučenih društvenih praksi i s obzirom na očekivane društvene uloge, Bourdieu opisuje kao „reguliranu improvizaciju“ nastalu na temelju zadanih pravila. *Habitus* tako stoji za bezgranične mogućnosti kojima se mogu osporiti prakse čije su granice određene povijesnim uvjetima njihove proizvodnje, dok pojedinačni subjekti, interpelirani kao građani i kao 'racionalni agensi', nisu ograničeni fiksnim pravilima nego su obdareni „sklonostima upisanim u tjelesni ustroj, koje podupiru logiku društvene prakse kroz pounutrivanje praktičke taksonomije povezane s aksiologijom“ (2003, 15). Tako simbolički strukturirano polje diskurzivnih praksi pritom omogućava agensima da stvaraju beskonačan broj praksi prilagodljivih promjenjivoj mikrosocijalnoj klimi.

U istom desetljeću u kojem je Naomi Wolf razotkrila ljepotu kao kulturni mit, Anne Enright prokazuje društvena očekivanja od tijela kao ono što u svakom smislu oblikuje ženski identitet. Bridget tako pripada društvu u kojem ne može steći simbolički kapital svojim profesionalnim postignućima, mada joj ona omogućuju određenu društvenu pokretljivost i materijalnu neovisnost, a ne može ga steći niti svojim tijelom, jer njegova veličina drastično ugrožava mogućnost da se nju bira za ženu. Budući da se protagonistica isključivo smješta u javni prostor, te da je čak i njezin kućni život dominantno obilježen među-susjedskim odnosima, veza između društvene privilegiranosti i veličine ženskog tijela, kao složena petlja raznih društvenih označitelja, upućuje na načine na koje tjelesne odlike sudjeluju u međudjelovanju pojedinca i društva, utječući tako na njegovo poimanje samoga sebe.

Premda se o postavljanju i promicanju ideala ženskog tijela može govoriti kao o dijelu prakse homogenizacije i normalizacije koja pridonosi stvaranju „poslušnih tijela“ (Bordo 2003, 25), Bridget se u potrazi za društveno prihvatljivim mužem, time što ne pokušava izgubiti na težini ne opire društvenom konformizmu nego iznalazi načine da dobije pristup kulturno-društvenim strukturama koje su joj zbog njezine debljine uskraćene. U tom smislu, isto kao što bi Bridgetin eventualni pokušaj mršavljenja označavao njezin pokušaj da se osjeća 'normalnom', njezina potraga za mužem nije tek jednostavan čin društvene poslušnosti nego svjestan i aktivan potez usmjeren stjecanju simboličkog društvenog kapitala⁹⁹. Ta je strana Bridget istovremeno i suprotna i istovjetna onoj koja joj je donijela samostalnost i profesionalan uspjeh pa nas jednoznačno vraća na priče o podvojenim životima protagonistica Georgea Moorea s početka stoljeća. Zato ne čudi što baš u trenutku kada treba stupiti u brak, nakon što *ona* zaprosi svog odabranika, Bridget zapada u tešku krizu identiteta. Posve se zapusti, ali počinje i gubiti na težini.

Rodnu problematiku ovdje smo promotрили iz aspekta praksi proizašlih iz nekonvencionalnih ženskih izbora, poput života izvan braka ili istospolne ljubavi, a zbog kojih su žene tradicionalno pribjegavale preuzimanju lažnog identiteta, ovdje simboliziranog (pre)odijevanjem. O rodnoj problematici, međutim, govorimo i s obzirom na majčinstvo kao (društveno nametnutu) žensku ulogu ili pak u kontekstu potisnute seksualnosti, kako među Irkinjama u Irskoj, tako i među onima u iseljeništvu. Drugim riječima, unatoč tome što smo ženske glasove podijelili prema tri tematske osi, odabrane pripovijesti gotovo su bez iznimke prožete istim pitanjima i provodnim motivima, a trodijelna se shema nametnula ponajviše u smislu prostorne dinamike likova. Stoga, uzmemo li u obzir da svaku ovakvu podjelu treba shvatiti s dozom fleksibilnosti, možemo reći da nakon pripovijesti o Irkinjama kojima je onemogućeno pristupiti, da budemo ironični, 'pristojnom' (građanskom) životu, nastavljamo s onima o Irkinjama kojima je pak iz njega zabranjeno istupiti.

⁹⁹ Na isti način, Katharina Vester govori o kulturalnom trenutku u kojem su pripadnice srednje klase počele namjerno mršavjeti. Vester to vidi ne kao trenutak u kojem su izgubile kontrolu nad svojim tijelima nego kao prijelazno razdoblje u kojem su one počele postizati samokontrolu i autonomiju jer su se na taj način početkom XX. stoljeća opirale hegemonijskom idealu punašnosti (2010, 45)

9.2. Zatočenost Irkinja kod kuće

Priča Georgea Moorea „The Window“, iz zbirke *The Untilled Field*, tako je značajna jer u okviru naše tematske sheme na velika vrata uvodi prozor kao motiv snažnog simboličkog naboja za ženski glas. I premda je riječ o motivu koji je u svojim raznim inačicama važan u svakom književnom tekstu, za nas je on zanimljiv kao prepoznatljivi trop problematične ženske povijesti, koji na početku stoljeća gotovo bez iznimke upućuje na stvaran ili zamišljen prostor iz kojeg Irkinje ne mogu pobjeći. Prozor kao simbol duše, kao transparentna vizualna zapreka između vanjskog i unutarnjeg općenito označava razliku između društvenog i intimnog, privatnog svijeta lika i načina na koji doživljava stvarnost izvan sebe; predstavlja li mu ona prijetnju ili izražava dobrodošlicu. U tom smislu prozor je otvor, prolaz za svjetlost i mrak, čak i toplinu i hladnoću, zvukove, događaje i predmete.

U priči „The Window“, oživjeli likovi na crkvenom vitraju za Biddy McHale, staru curu s grbom na leđima, pretvaraju prozor u čulni element, simbolizirajući barijeru između proživljenog života i onoga, kojemu Biddy zbog svog tjelesnog nedostatka, osim u mašti, nikada nije imala pristupa. Ako je crkva kao mjesto prakticiranja vjere i mjesto idealizacije, onda ne čudi da suptilno erotizirani pogled na oslikani prozor iskazuje isprepletenost duhovnog i osobnog, razotkrivajući Biddyn nikad ostvaren i stoga potisnut spolni život.

...and it was then that she heard the faint low sound that the light wire emitted when the saint touched her harp, and she noticed that it was the same saint that had played yesterday, the tall saint with the long fair hair who stood apart from the others, looking more intently at Our Blessed Lord than the others. The saint touched her harp again and the note vibrated for a long while, and when the last vibrations died she touched the string again. The note was sweet and languid and intense, and it pierced to the very core of Biddy. The saint's hand passed over the strings, producing faint, exquisite sounds, so faint that Biddy felt no surprise that they were not heard by anyone else... (*The Untilled Field*, 84)

Nedostupnost života s druge strane prozora pojavit će se i u pripovijesti Maeve Kelly znakovitog naslova „Morning at My Window“. U njoj se, naime, kroz lik univerzalne njegovateljice za sve i svakog napokon otvoreno progovara o nemilosrdnom ritmu rutiniziranog i depersonaliziranog rada koji ženama onemogućava kreativan život i tjera ih u duševnu smrt. Ipak, budući da je riječ o kronološki mnogo mlađoj priči, ženska oštroumnost, humor i snaga volje, uvjetno rečeno, pobjeđuju okolnosti. Kod Moorea je situacija obrnuta pa raskol između sanjanog i nedosanjanog, te simboliziranog jednako surovim okolnostima, psihološki slabiju protagonisticu otjera u ludilo. Halucinacija uzrokovana vitrajem toliko

preplavljuje Biddy da ona postaje nefunkcionalnom; zapušta farmu i počinje živjeti od tuđe milostinje, doslovce na mrvicama kruha. No kao i uvijek kod Moorea, unatoč gubitku kontakta sa stvarnošću, kraj nije jednoznačan i autor daje naslutiti da je životna snaga lika, personificirana njezinom vjerom, dijametralno suprotna opće poznatoj paralizi Joyceovih Dablinaca, ili pak zatucanosti svećenika gluhih za rajske note i slijepih za čuda. Pripovijetka tako završava sljedećim riječima:

Be patient with her: let her enjoy her happiness. And the two men stood looking at her, trying vainly to imagine what her happiness might be. (*The Untilled Field*, 89)

Eveline, djevojka iz istoimene priče Jamesa Joycea iz 1915. g., stoga je Biddyna sušta suprotnost. Riječ je o mladoj djevojci bez majke, koja ne samo da se skrbi za oca, sklonog čašici i nasilju, i dvoje malene djece, nego ih još sve i financijski uzdržava. Nakon što upозна čovjeka znakovita imena Frank (eng. iskren, otvoren), dobiva poziv da sve to ostavi za sobom i započne novi život u Argentini, od čega, barem naoko, u posljednjem trenutku odustaje, doslovce se opredijelivši za robiju u Dublinu. Čitatelj prati priču iz Evelinine perspektive, a ono što se događa u njezinoj svijesti opisano je klišeiziranim jezikom tipičnim za ljubavne romane, što nas implicite navodi na zaključak da je djevojka (kao žrtva očeva psiho-fizičkog nasilja) lišena glasa, lišena i vlastitoga ja. Frank, muževan mornar dobra srca, kojeg upoznajemo isključivo posredstvom glavnoga lika, a koji bi je trebao spasiti od njezine tmurne svakodnevice i omogućiti joj život u egzotičnome Buenos Airesu, toliko je stereotipan da se gotovo doima kao plod djevojčine mašte.

Kako izvještava Sean Latham, Vivian Mercier još je prije više od četrdeset godina upotrijebila sintagmu „Joycistička industrija“, govoreći o vrtoglavom rastu kritičkih tekstova o njegovome stvaralaštvu (2002, 120). U nastajanju da ne zahirimo u ono što na tragu toga Derek Attridge naziva „lakoćom kojom zaboravljamo već napisano“, ponavljajući se, ali „koristeći se novijim rječnikom kojim artikuliramo iste spoznaje“ (2000, 170), pokušat ćemo ponuditi presjek jednog od dva suprotna pola kritičkih tekstova o „Eveline“, zacijelo jedne od najkomentiranijih pripovijesti iz Joyceove jedine zbirke kratkih priča. Time bismo, naime, tek pokušali dominantne narativne motive povezati sa širom cjelinom kojom se bavimo u ovome

poglavlju¹⁰⁰. Kritički tekstovi o „Eveline“ tradicionalno se dijele na nešto starije tekstove, koji glavnu protagonisticu, u njezinoj nemogućnosti da se otisne u novi život, doživljavaju kao najeklatantniji primjer paralize Dublinaca, jedne od glavnih tema čitave zbirke, i one nešto novijeg datuma, koji Evelininu odluku da ne otputuje pak tumače kao svjestan izbor.

Spomenutom tradicionalnom čitanju pripovijetke, prvi se suprotstavio Hugh Kenner sa svojim radom iz 1972. „Molly's Masterstroke“, i tezom da je brod na koji se Eveline trebala ukrcati s Frankom zapravo putovao za Liverpool te da je djevojka naslutila da mu je tek trenutna zanimacija, to jest da ga „zanima samo jedno“. Najpoznatiji tekst koji se nadovezuje na Kennera vjerojatno je onaj Katherine Mullin iz 2003. g., s tvrdnjom da Eveline donosi odluku na temelju narative koju su beskompromisno plasirale novine poput *The Irish Homestead* (gdje je priča prvi put i izašla), a koja su odlazak iz Irske prikazivala „opasnim, izolirajućim i razočaravajućim“ (2000, 172) Mullin naglašava da je fraza „otići u Buenos Aries“ početkom XX. stoljeća u žargonu značilo „završiti u prostituciji“ jer je grad bio poznat kao međunarodna luka nestalih žena, a Barbara Reinares 2011. na tom tragu govori o Buenos Ariesu kao središnjici židovske kriminalne organizacije Zwi Migdal, koja se bavila prodajom bijelog roblja u seksualne svrhe (529-533).

Ipak, tekst Katherine Mullin mnogo je složeniji jer ona time što glavni grad Argentine stavlja u povijesni kontekst zapravo postavlja tezu da se Joyce izborom baš toga mjesta narugao nacionalističkoj protuemigracijskoj propagandi, kao replikaciji britanskog straha od trgovine bijelim robljem, upućujući na dvojnost irskog identiteta koji se istovremeno gradi u opreci prema i na temelju britanskog imperijalizma. Mullin nadalje prokazuje riječ dom kao tvorevinu dvostrukog ideološkog naboja, nacionalnog i rodnog (180), zaključujući da je Eveline „vrlo privatna osoba koja se podjarmljuje vrlo javnim verzijama mjesta kojemu pripada: domu“ (198). Drugim riječima, Joyce se suprotstavlja „ideološkoj konstrukciji 'doma' kao utočišta“ jer „pretvara propagandnu nacionalnu priču u priču o nacionalističkoj propagandi“ (189, 195).

Budući da narativna potka ovdje ne nudi motivaciju u pozadini Evelinine odluke, čitatelj se nalazi pred onim što M. Norris naziva „interpretacijskom krizom“ (56), a što doista

¹⁰⁰ Ipak, treba napomenuti da i tom zadatku pristupamo s bojazni da nećemo biti posve uspješni, budući da je, kako to ponovno kaže Attridge, kritički korpus o bilo kojoj temi vezanoj uz Joycea toliko nepregledan da su izgledi da će teoretičar biti upoznat sa svime gotovo nikakvi (Ibid.)

omogućuje brojna tumačenja. Paul Stasi smatra da „priča prisiljava čitatelje“ da se odluče za onu interpretaciju koja zrcali njihove ideološke pretpostavke dok David Ben-Marre u radu „Eveline Ever After“ iz 2012. na temelju sintaktičkih i leksičkih detalja postavlja tezu da Eveline zapravo odlazi s Frankom. Sean Latham, kojeg pripovijetka zanima metatematski, tvrdi pak da Eveline zapravo i nema izbora jer su obje verzije priče opetovano ispisivane, čime su obje mogućnosti već odavna iscrpljene pa protagonističina neodlučnost u stvarnosti svjedoči o njezinoj nevoljkosti da autoritet oca zamijeni onim muža.

Ako je točno ono što za psihološki kompas Joyceovih likova primjećuje Maria Tymoczko, onda ovakva pretpostavka itekako ima smisla. Ona naime tvrdi da se niti na jednu stranu svijeta u Dublincima ne aludira slučajno. 'Sjeverno' na irskome doslovno znači 'lijevo', 'južno' 'desno', 'istočno' 'ispred', a zapadno 'iza', s temporalnom konotacijom 'prema prošlosti', što znači da spacijalno i temporalno zajedno ono označava neku vrst nazadnosti (2000, 154-155). Kao rodni kulturološki konstrukt, putovanje zapadno na taj se način ne izjednačava sa slobodom nego povratkom ranjivosti inherentnoj ženskom, a što je ponovno povezano s načinom na koji Joyce problematizira službeni politički diskurs koji Zapad zemlje postavlja kao prostor irske autentičnosti.

Ipak, kao što smo i ranije ustvrdili, budući da je Joyce isključivo usmjeren na unutarnji doživljaj protagonistice, za čitatelja je nemoguće razabrati što je stvarnost, a što mašta, što su činjenice, a što fikcija. Kad bismo, suočeni s mnoštvom različitih interpretacija, bez dvojbi trebali poduprijeti tek jednu kao točnu, naš zadatak bio bi još teži. Srećom, takvo izlaganje Tantalovim mukama ne bi ni bilo konstruktivno za našu raspravu. Za nas je ovdje zapravo najvažnije ono što nam razotkriva ženska svijest jer, kao što to pokazuje feministička književna povjesničarka i kritičarka Anette Kolodny, „Oblici koje poprima fantazija su, naposljetku, uokvireni onime što kultura podastire mašti... Drugim riječima, kojegod bilo porijeklo fantazija – podsvjesni duševni procesi ili biološki utemeljeni porivi – one su uvijek zaodjenute u ruho kulture“ (12). Evelineine misli u tom smislu funkcioniraju kao psihološka karta obilježena nezanemarivim posmičnim rasjedima između javne i osobne povijesti. Oni je smještaju na točno određeno povijesno čvorište u kojem žena kroz usredotočenost na specifične prostore istovremeno ispunjava očekivanu ulogu, ali i posreduje između materijalne stvarnosti i načina prikazivanja iste te stvarnosti.

Prvi prizor u kojem se čitatelj susreće s Eveline onaj je nje naslonjene na prašnjave zastore prozora u svome, očito zagušljivome, domu, pogleda uprtog u neki vanjski život koji se doima miljama daleko od njezina i kojega je simbol Buenos Aires, u prijevodu mjesto dobroga, svježega zraka. Kao i ranije, prozor i ovdje funkcionira kao zapreka između

unutarnjeg i vanjskog svijeta lika, koji je istovremeno idealiziran, jer označava svijet neograničene pokretljivosti, ali i zastrašuje, jer proizvodi prašinu koja nekontrolirano nadire u Evelinin intimni svijet. Prašina se u njezinoj kući ne prestaje nakupljati, ma koliko je ona čistila, pa postaje simbol stagnacije, svega onoga što pripada prošlosti, što stoji za njezino obećanje majci da će se skrbiti o obitelji, i svega što je sprječava da udahne svjež zrak, kojega kao da u njezinoj neposrednoj okolini i nema. Maxwell Uphaus, na tragu ranije spominjane Katherine Mullin, u takvoj prostornoj dinamici čita psihološki zemljovid lika po tipično irskom postkolonijalnom ključu.

Za njega se irsko pritom povezuje s kopnom, a britansko s morem pa se Eveline tako na primjer preziva Hill (eng. brdo), i njezine najljepše uspomene vezane su uz Hill of Howth, dok se svijet brodova, mora, oceana i pomorske dominacije povezuje s Britanskim carstvom, pa su se tako na primjer njihovi susjedi Watersi (eng. *water* – voda) odselili u Veliku Britaniju (2014, 32). Prema njemu je riječ o neodlučnosti modernog Irca između doma i svijeta, nacije i carstva, kao posljedice nacionalne kolonijalne povijesti i okolnosti, u kojima je Irska istovremeno bila i žrtva i sudionik (Ibid. 42).

Joyce nam nudi reprezentativnu Irkinju, čija nevolja velikim dijelom proizlazi iz gušćih i proturječnih društvenih imperativa za njezinu ženskost: spolne nevinosti u odnosu na spolnu zrelost, zahtjeve obiteljskog života naspram nužnosti za poslom izvan kuće, postojećeg autoriteta oca u odnosu na potencijalni autoritet muža. Ova usredotočenost na Irkinju umjesto Irca odražava i govori o Joyceovom preoblikovanju irske krize identiteta kao neizbježnog stanja umjesto nemogućnosti da se donese neka odluka. (Ibid.)

Uphaus ovdje govori o metrokolonijalnom identitetu za koji nema druge nego da ga se u svoj njegovoj proturječnosti prigrli. Ipak, zaključuje, „Ovaj položaj, međutim, u osnovi ostaje položajem paralize, poraza i očaja - i kao takav, on je u sprezi s Evelininom ženskošću i sputavajućim uvjetima koje joj nameće društvo., (45)

Drugim riječima, psihološka kartografija lika, koja se ocrtava u prostornoj dinamici priče, ne omogućava spoznaju drukčijeg života, ali zrcali mehanizme koji u svojim nedoumicama opterećuju život irske kulture na početku 20. stoljeća. Pripovijest tako završava prizorom u kojem se Eveline grčevito drži za metalnu šipku u dablinskoj luci. Kroz usporedbu s bespomoćnom životinjom, s uporištem u prizemnim ritualima poput čišćenja, svedena je na dehumaniziranu verziju sebe. Simboliku prašine koja guši unutra vani stoga preuzima more, koje unatoč konotacijama slobode, ovdje utapa. Kao što ćemo tek vidjeti u poglavlju o nezrelim glasovima, u Mooreovoj priči „So on He Fares“ more nakon mitskoga putovanja

nezrelog mladog junaka označava oblast ponovnog rođenja kao simbola aktualizacije lika. Za razliku od Joyceovih, Mooreovi su likovi od samoga početka gotovo bez iznimke protagonisti naglašeno bogatih unutarnjih života, pa su u svome sazrijevanju redovito tik izvan dosega službenog diskursa, i nalaze spas u imaginaciji. Kod Joycea, međutim, imaginacija tek razotkriva „ruho kulture“ od kojega se traži sloboda. Čini se da je ovdje riječ o mentalitetu u kojem je volja pojedinca, kao posljedica osobne žudnje za aktualizacijom, moći i slobodom vječno okaljana mrljom grijeha i kazne pa onemogućuje i viziju ispunjenijeg života, a kamoli njezinu realizaciju.

Druga Joyceova priča koju donosimo u ovome poglavlju, „The Boarding House“ nudi pak sliku doma s razmjerno drukčijom dinamikom jer se on pretvara u istovremeno javan i privatan prostor. Gđa Mooney, naime, vodi pansion u kojem su joj gosti isključivo muškarci. Ona im naplaćuje stanovanje i hranu, dok njezina kći Polly s besplatnom glazbenom točkom funkcionira tek kao dodatni mamac za njihovo privlačenje u što većem broju. Ako je pansion po svojoj naravi, kao i hotel, mjesto između onoga s kojeg se dolazi i onoga na koje se odlazi, karakteriziran privremenim, trenutnim i prijelaznim, onda je on, u skladu s onim što smo govorili ranije, prikladan simbol ne samo za Joyceovu Irsku nego i za onu na koju nailazimo i kod drugih pisaca u ovome radu. Irska je to u kojoj se svakodnevnica uslijed svoje spontanosti ne da ukotviti prema nacionalističkom projektu, i u kojoj se prostori domaćeg i stranog, intimnog i javnog, poznatog i nepoznatog neukrotivo i nepredvidivo preklapaju i isprepliću, opirući se ikonografiji odvojenih sfera o kojoj je dosad već bilo poprilično riječi.

Pansion je osobito problematičan trop, koji je, s obzirom na to da je riječ o mjestu privremenog prihvata i s obzirom na to da se ono nalazi izvan granica uređenog tkiva grada, kao uostalom i ludnice, praonice ili sirotišta, teško nadzirati i regulirati. Joseph V. Brian opisuje ih kao neregistrirana svratišta u koja su obitelji s novčanim problemima nerijetko prihvaćala strance i naplaćivale im stanarinu, u kojima su se, pa i u jednoj sobi, miješale razne klase, žene i muškarci, te su kao takvi prijetnja društvenom moralu i javnom zdravlju (1982, 33). Ako je konstituiranje muškoga u Irskoj na pragu samostalnosti ovisilo i o smještanju žena u sferu domaćeg i obiteljskog, onda je struktura koja svojom prirodom čini granicu između vanjskog i unutarnjeg izrazito poroznom itekako opasna za društveno ćudoređe. Ovdje ne samo da imamo stranca koji boravkom u pansionu naoko postaje dijelom obiteljskog nukleusa, a da u njemu nema takvu ulogu, nego je riječ o prostoru u kojem se nerijetko nude personalizirane usluge koje naplaćuju, a time i uređuju žene. Takva konstelacija, razumljivo, potencijalno još mnogo značajnije kompromitira obiteljsku atmosferu od prisutnosti sluškinje u domaćinstvu, o kojoj će tek biti riječi u ovom poglavlju. Nadalje, smjestimo li pansion u

kontekst diskursa o važnosti ženske spolne čistoće, onda on ne predstavlja samo prijetnju idealu za Irkinje nego i naciji izgrađenoj na ideji takve čistoće.

S druge strane, žena koja kao voditeljica pansiona kapitalizira na domaćoj sferi na neki način već i samim tim činom upražnjava emancipacijsku praksu, samo je problematično to što ona to potencijalno čini po cijenu 'ženskog prostora', a čime su se bavili kritičari poput Margot Norris, Brucea A. Rosenberga ili Hugh Kennera¹⁰¹, koje je zanimalo upravo pitanje prostitucije u toj Joyceovoj pripovijetki. Ipak, u kontekstu nejednakih društveno gospodarskih uvjeta za žene i muškarce, u društvu kao što je irsko, u kojem se i spolni život nastoji držati pod nadzorom, seks neizbježno postaje sredstvom kontrole, robom s razmjenskom vrijednošću i upućuje na to da je ženski subjekt za Joycea itekako bitan u perpetuiranju vrijednosti kojima se suprotstavlja, ma koliko im se istovremeno opirao.

U tom smislu, pansion je *open house*, aluzija na besmislenost izvještačenog nacionalnog diskursa o prostornoj pripadnosti. „All the windows of the boarding house were open and the lace curtains balloned gently towards the street beneath the raised sashes“ (63). Tu je svatko dobrodošao. Nema odvojenih sfera i granica koje bi bilo teško prijeći, niti unutra, niti u odnosu na vanjski svijet. Dapače, postojanje pansiona i ovisi o prelaženju granica, te u konačnici i omogućava mladoj Polly da razvije vezu s Doranom, ma koliko ona upitna bila s obzirom na prirodu njihova potencijalnog doma. Čini se da takav svršetak i dopušta autorov krajnji komentar na ideju monolitne zajednice koju u svoj njezinoj zatvorenosti može regulirati službeni politički diskurs.

Priča Seána Ó Faolaina „There's a Birdie in the Cage“ iz 1935. g. nadovezuje se na Joycea utoliko što zrcali razočaranje Irskom zahvaćenom stagnacijom u gotovo svim segmentima života u prvim desetljećima njezine neovisnosti. Napisana nakon njegova povratka iz Amerike, čitava zbirka kojoj pripada, *A Purse of Coppers*, označava značajan odmak od liričnog izričaja na kakav smo navikli kod ovog autora i pokazuje njegovo opredjeljenje za realizam proizašao iz ozračja koje Heather Ingman opisuje kao ono kojim je zavladao „konzervativizam oblikovan gospodarskim nacionalizmom, katoličkom društvenom politikom, koju je sve više štitio zakonodavni okvir zemlje, te vjerskim i kulturnim

¹⁰¹ Vidi Margot Norris. 2003. „Narrative Bread Pudding: The 'Boarding House'“ u *Suspicious Readings of Joyce's Dubliners*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, str. 93-108, Bruce A. Rosenberg „The Crucifixion in the 'Boarding House'.“ *Studies in Short Fiction*, 5 (Fall 1967): 44-54, Hugh Kenner. 1956. *Dublin's Joyce*. Bloomington: Indiana Univ. Press.

protekcijom potaknutog aktivnostima Odbora za cenzuru“ i u kojem se autor osjećao odsječenim od svijeta i zarobljenim (2009, 138). U takvoj klimi u središte O'Faolainova zanimanja dolaze izolirane žene, posebice u inačici u kojoj se ne uspijevaju pokoriti društvenim normama, kao u slučaju priča „A Meeting“, „Kitty the Wren“ ili „There's a Birdie in the Cage“.

Dok se „Kitty the Wren“ bavi isključenošću žene koja zatrudni izvan braka iz društvenog i vjerskog života sela, „A Meeting“ se bavi ženama koje su nekoć sudjelovale u ratu za neovisnost da bi u neovisnoj Irskoj bile dobre samo za ognjište, a „There's a Birdie in the Cage“ djevojkom na dobrom putu da postane starom curom nakon što se uslijed očeva spletkarenja propusti udati za momka u kojeg je zaljubljena. Paraliza i izoliranost koju ženama donosi patrijarhat prostorno se opisuje identičnim motivima kao i ranije. Donosimo citat.

Now and again she saw the dumb gulls fly inland over the house, and in the harbour the fog breathing on the full water. High over the tide the clouds, warmed by the sunset, were bursting like roses, and as she, a statute by the window, looked at them over the ocean, she saw, without moving either eye or head, the 'antique lamp-lighter on the road beneath confess the autumn evening. The door opened gently and the maid appeared, „Tea is ready, miss. Your father is waiting.“ The statute scarcely nodded, Then dissolving into a woman, it went downstairs to tea... „You know I like you to pour,“ chided her father. Absently she poured. As she sipped, she saw the moisture on the window panes. (*A Purse of Coppers*, 284)

Uz to, sve tri priče, znakovito su smještene na zapad Irske, potvrđujući još jedanput da Zapad za ženski subjekt nosi posve drukčiji simbolički naboj od onoga nametnutog službenim političkim diskursom¹⁰².

Kao što se daje primijetiti, rekurentan motiv u pričama o Irkinji zatočenoj okolnostima svakako je onaj odsutne majke, iako se on ponavlja u sve tri linije po kojim pratimo ženske glasove. Čak i onda kada odsutnost nije eksplicitna, majka najčešće figurira tek kao element koji u kćer pokušava usaditi iste one vrijednosti požrtvornosti i samoodricanja usađenih u nju. Važnost tog motiva možda najbolje ilustrira studija *Of Women Born: Motherhood as*

¹⁰² Treba međutim naglasiti da u osvit XXI. stoljeća, već spomenuta priča „At the Sally Gap“ Éilís Ní Dhuibhne dokazuje da zapad nema one konotacije koje je imao kroz čitavo XX. Za Orlu će zemljopisni susret s drevnom Irskom rezultirati unutarnjim susretom sa sirovijom stranom sebe i svojom uspavanom seksualnom energijom.

Experience and Institution u kojoj je Adrienne Reich napisala: „Odgoj kćeri u patrijaharnom društvu zahtjeva snažan osjećaj za samo-odgoj u majke“ (1976/1977, 245) jer će kći u suprotnome odrastati bez ponositosti svojom ženstvenošću, s osjećajem ambivalentnosti prema majci i s potrebom da je odbaci ne bi li izbjegla ponavljanje njezina pokornog života. Implicitna ili eksplicitna neprisutnost majke kao pozadina za priče o paraliziranim kćerima, ili pak onima koje se do neke mjere i opiru simboličkom poretku patrijarhata, u noveli Maeve Brennan „The Visitor“ postaje temom.

Novela je objavljena posthumno, nakon što je rukopis otkriven 1997. na sveučilištu Notre Dame, i premda ne znamo kada je točno napisana, kritičari uglavnom smatraju da je to bilo sredinom četrdesetih godina prošloga stoljeća. Vrijeme nastanka bitno je jer, kao što smatra Angela Bourke, otkiva da „da se Brennan vratila u Irsku kad joj je bilo dvadesetak godina, zatekla bi zemlju kojoj nije pripadala, a čega je zacijelo i bila svjesna“ (2004, 154). Radnja prati povratak Anastasije King u bakinu kuću u Dublinu, gdje je živjela s roditeljima kao dijete. Posljednjih šest godina provela je s majkom u Parizu, koja je onamo pobjegla od mnogo starijeg supruga te okrutnog odbacivanja i neodobravanja svekrve. Nakon smrti oba roditelja Anastasia se vraća u jedini dom koji je ikada poznavala, pogrešno pretpostavivši da je onamo dobrodošla. Još jedna ironizacija ideje doma (Irske) kao utočišta¹⁰³ ovdje je proširena i na katoličku crkvu. Nakon okršaja s bakom, Anastasia će, gotovo automatizmom, utjehu potražiti u crkvi, ali ondje će je dočekati još grublje odbacivanje sestre koja će je, na poziv drugih vjernika u crkvi, uvrijeđenih njezinom nepokrivenom glavom i vidno rastrojenim ponašanjem, zamoliti da ode. Osim hladne i osvetoljubive gđe King, Anastasiju će u Irskoj dočekati još i stara cura, bakina prijateljica, gđica Kilbride. Uz pretpostavku da bolesno posesivna ljubav gđe King prema sinu, kao i njezina strašna ogorčenost, proizlaze iz činjenice da joj je brak bio bez ljubavi, dvije starice funkcioniraju kao personifikacija ograničavajućih mogućnosti za ženu u de Valerinoj Irskoj, o kojoj će tek biti više riječi. Gđica Kilbride na smrtnoj postelji od Anastasije će, naime, zatražiti da joj na prst stavi prsten pokojnog ljubavnika, kao javno priznanje tajne veze neozakonjene brakom zbog njezine obveze da se skrbi o bolesnoj majci.

¹⁰³ Takav pristup, koji smo istaknuli već i prethodno, suprotan je Bachelardovom načelu doma kao instrumentalnog mjesta za uprizorenje ili odigravanje neke drukčije, alternativne stvarnosti. U *Poetici prostora* autor, naime, čita dom kao privilegirano biće (31), koje u svojoj prostornoj dimenziji funkcionira kao zaštitnik i pruža utočište sanjaču i njegovim snovima (33).

Isto kao što Eveline ostaje zatočena u ograničavajućim okolnostima u kojima živi i iz osjećaja dužnosti prema majci kojoj je obećala da će se brinuti o ocu i bratu, tako majka sprječava i gđicu Klibride da proživi život punim plućima. Ipak, u pozadini takvog razvoja fabule krije se konformistička priroda majke, koja se prenosi s naraštaja na naraštaj, jer opredjeljenje za pa čak i relativno neovisnu majku kakva je ona glavne junakinje rezultira drukčijim epilogom. Kao što smatra Heather Ingman, pozivajući se na čitanje klasičnih mitova Luce Irigaray, "kćeri kao što je Antigona mogu birati hoće li se identificirati sa zakonima patrijarhata i uništiti majku, ili će se identificirati s njom po cijenu isključenosti i samouništenja". U tom smislu Ingmaničino čitanje bakina hladnog prijema unuke kazna je za njezinu odluku da slijedi majku u Pariz. Drugim riječima, isključenjem iz obiteljskog doma Anastasia je kažnjena što je odabrala majku, a ne oca (2007, 71-72).

Patrijarhat je tema i priče Mary Lavín „Sarah“ iz njezine prve zbirke *Tales from the Bective Bridge* iz 1942. g., i to u još okrutnijem ruhu. Uz to, pripovijest je važna i zato što nastavlja liniju pripovijetki o društveno ograničavajućim okolnostima za ženu u Irskoj kroz temu rađanja izvan braka, kojom će se baviti i druge spisateljice poslije nje i to po prilično istovjetnom narativno-prostornom obrascu. Glavni lik je dotična Sarah, majka troje izvanbračne djece u neimenovanom irskom gradiću ili selu. Evo kako je Frank O'Connor opisao ruralnu Irsku tih četrdesetih godina prošloga stoljeća:

Tada sam živio u okrugu Wicklow i shvatio sam da sam okružen izvanbračnom djecom koju su poslali na odgoj na selo. S mnogima od njih okrutno se postupalo. Djevojke pune duha, koje bi na brzinu napuštale svoje domove, tražili bi policajci u civilu ne bi li doznali da li su rodile, i ako jesu, što su učinile s djetetom. (1967, 43)

Sarah Murray, kao žena koja je majčinstvom izvan braka opetovano prekršila društveni kodeks svog mjesta, tako je već na samom početku priče prisilno stavljena u položaj spretnog pregovarača između dva identiteta.

Sarah had a bit of a bad name. That was the worst her neighbours would say of her, although there was a certain fortuity about her choice of fathers for the three strapping sons she'd borne – all three outside of wedlock. Sarah was a great worker, strong and tireless, and a lot of women in the village got her in to scrub for them... If Sarah had been one to lie in bed on a Sunday and miss Mass, her neighbours might have felt different about her, there being greater understanding in their hearts for sins against God than for sins against his Holy Church. But Sarah found it easy to keep the Commandments of the Church. She never missed Mass. She observed abstinence on all days abstinence was required... And on Lady Day when an annual

pilgrimage took place to a holy well in the neighbouring village Sarah was an example to all – with her shoes walking over the sharp flinty stones, doing penance like a nun. (*Tales from the Bective Bridge*, 4)

Njezin izravni antipod je Kathleen Kedrigan, neplodna žena koja redovno putuje liječniku u Dublin ne bi li riješila svoj zdravstveni problem, a da pritom, usprkos upozorenjima seoskih dušobrižnica, ostavlja Sarah samu s mužem, beskompromisno mu vjerujući, jer ona je i dobra supruga i domaćica. Ipak ni njoj, kao što ćemo vidjeti, nije ostavljeno puno izbora. Iako je naoko pokretljiva žena modernih uvjerenja, koja se u konačnici veže i uz grad, ni ona ne prolazi puno bolje. Obje žene doživljavaju tragediju, premda Sarah kao glavna junakinja, jasno, mnogo veću.

Obje žene, pravo na izbor, kao i mnogo ranije kod Moorea, postižu samo uvjetno, to jest dvojnim identitetom. Da je zajednica ne bi u potpunosti odbacila, Sarah svoj intimni identitet prije svega može živjeti samo ako zadovoljava očekivanja društva. Da bi živjela svoju seksualnost, njezino javno djelovanje mora biti vezano uz kućanstvo i crkvu, isto kao što Alfred Nobbs, ako želi gospodarsku neovisnost, u javnosti mora preuzeti drugi rodni identitet. U vrijeme De Valerine Republike moglo bi se zapravo govoriti o određenom nazadovanju u odnosu na početak stoljeća jer junakinja Mary Lavin to čini na mnogo manje subverzivan način nego što je to bio slučaj s glavnim likom Georgea Moorea (premda i Moore kombinira transgresivni diskurs s onim samoodričućim). Sav novac zarađen spremanjem kuća gospođa po selu, Sarah naime daje braći koje dodatno servisira svojim neplaćenim radom u njihovom kućanstvu. Kao i Eveline ili mnoge druge prije nje, Sarah je na neki način ropkinja muških članova obitelji. Ako ne poštuje njihove uvjete, postaje žrtvom njihova gnjeva i nasilja, a što je u skladu sa svime onime što smo imali i prethodno. U onom obiteljskom smislu riječi, dom je za ženu još mnogo opasnije mjesto nego vanjski svijet, to jest daleko je od ideje utočišta službene političke propagande. On zapravo nije opasan samo kao neobičan hibrid javnog i privatnog, pansion ili hotel, mjesto u kojem žena neposredno ostvaruje novčanu dobit.

Drugi uvjet za Sarahin štovanje je zavjeta šutnje. Sve je dobro dok god ona ne otkriva ime(na) oca svoje djece, pogotovo nakon što zatrudni i četvrti put, i to s Oliverom Kedriganom, svježe vjenčanim čovjekom. Članak 2.41 De Valerinog ustava eksplicitno navodi da država prepoznaje doprinos žene kućanice općem dobru te da će poduzeti korake da ženi ne bude nužno raditi nauštrb kućanskih dužnosti. Ako to znači da je od 1937. Irkinjama ustavom propisano da trebaju biti majke i supruge, onda Sarahina nezauzdana seksualnost

(čiji su pokazatelj njezina izvanbračna djeca) zadire u temeljne vrijednosti De Valerine Irske¹⁰⁴, s time da se iste te vrijednosti ovdje gotovo groteskno okreću protiv nje same, vraćajući joj se kao bumerang. Budući da nije materijalno neovisna, Sarah svoj prijestup ni ne može učiniti drugdje nego unutar četiri zida tuđeg doma gdje radi kao sluškinja. I dok 'moderna' Kathleen svojom pokretljivošću predstavlja potencijalnu prijetnju takvoj političkoj ekonomiji jer bi se mogla previše naviknuti na užitke grada, pa je i njezina kazna blaga, Sarah, čiji je pravi zločin¹⁰⁵ zapravo prekid zavjeta šutnje jer njime intimno nedjelo pretvara u javnu stvar, iliti iz intimnog prelazi u javni prostor¹⁰⁶, brutalno će sankcionirati čvrsta muška ruka brata. On će je naime prvo pretući, i to znakovito baš u kuhinji, a potom takvu trudnu, doslovno голу i bosu izbaciti iz kuće, gdje će ona na zimi i kiši skončati u jarku. Usprkos tragičnom svršetku, treba napomenuti da Sarahin čin označava aktivno opiranje paralizirajućoj snazi šutnje, snažnom postkolonijalnom motivu o kojem smo, posebice u kontekstu ruralnog prostora već govorili, pa je neki odmak od stanja svijesti kakav smo imali kod Eveline ipak zamjetan.

Dok smo temu potisnute ženske seksualnosti do sada uglavnom imali u odnosu na društvo, priča Maeve Brennan „The Rose Garden“ iz 1959. njome se bavi u intimnom smislu. Drugim riječima, dok spomenute priče seksualnu žudnju i užitak primarno promatraju kroz prizmu održavanja društvenog poretka, nadzora i reda, a tek potom na osobnoj razini, kod Maeve Brennan intimno je nadređeno skupnom¹⁰⁷. Ipak, poimanje žudnje i njezin nadzor

¹⁰⁴ Geraldine Meany navodi da je postupanje sa ženama prijestupnicama posljedica opsjednutosti katoličke crkve i irske države kontrolom nad ženskim tijelom jer se, kao i u drugim postkolonijalnim društvima, gušenje ženske seksualnosti mora promatrati u kontekstu borbe za nacionalni identitet. (1991, 45)

¹⁰⁵ U tom smislu ne slažemo se s Tomom Inglisom koji smatra da je najveći prijestup koji je žena mogla počiniti bio ugroza tradicionalnog poimanja majčinstva jer je tu riječ o „svetogrđu“ – „o napadu na 'majku crkvu' i 'majku Irsku'“, možda zato što postoji bojazan među muškarcima da ako te žene ne zaustave, da će one ustati i uništiti njih. (2005, 31)

¹⁰⁶ Maryann Valiulis smatra da su politička, gospodarska i reproduktivna prava do 1937. ženama bila toliko uskraćena da im je doslovce zabranjeno i pravo na javni identitet (1995, 120).

¹⁰⁷ Po intimnom tonu s ovom pričom usporediva je i ona Julije O'Faolain iz 1968., „A Pot of Soothing Herbs“, ispovijest 21-godišnje djevice u obliku pisma o njezinoj potisnutoj seksualnosti. Djevojka se s nostalgijom sjeća majčinih priča o plesnjacima u starim štalama i zaključuje da je ženama bilo bolje prije osnivanja irske države jer da joj njezina majka danas ne dopušta ni da ode na izlet sa ženom sumnjivija morala. Zapravo je čitava ta prva O'Faolainičina zbirka *We Might See Sights* značajna utoliko što se bavi temom mladenačke ženske spolnosti.

utječe na konstituciju identiteta i aktualizaciju lika s obzirom na postojeće norme o spolnosti. U tom procesu, istovremeno, postajemo isti kao drugi, kroz prihvaćanje tih normi, a kroz njihovo propitivanje i nepoštivanje, drukčiji od drugih, što konstruira svaki spolni prijestup kao čin važan za samorealizaciju, ali i za opiranje društvenim pravilima. Kao što tvrdi Heather Ingman, tema potisnute ženske seksualnosti dolazi u središte zanimanja sedamdesetih godina XX. st (Ingman 2011, 177), pa sve do tad funkcionira tek kao njezin suptilan nagovještaj.

Hroma udovica znakovitog imena Mary tako sve do kraja ne uspijeva artikulirati zašto se svake godine toliko raduje godišnjoj šetnji vrtom punom ruža jednoga samostana, koji, kako primjećuje Heather Ingman, potječe iz vremena prije osnivanja puritanske Irske (Ibid.) i opisuje se na sljedeći način:

It was altogether a stirring place, warm red, even burning red, the way it filled the nostrills and left a sweet red taste in the lips, red with too many roses, red as all the passionate instruments of worship, red as the tongue, red as the heart, red and dark, in the slow gathering summertime, as the treacherous parting in the nuns' flesh, where they feared and said they feared, the Devil might yet enter in. (*The Rose Garden*, 188)

Vrt je ovdje metafora za neostvareno Maryno ženstvo. Kao što je ona u svome mikrosvemiru odsječena od cijeloga svijeta jer se kao bogalj, visoka i teška te neugledna lica, previše stidi svoje vanjštine da bi se kretala punim ulicama, tako je i vrt smješten na brdu skriven od pogleda znatiželjnika zahvaljujući visokim zidinama i zaštiti duge tradicije crkvenog vlasništva, te je tek odnedavna otvoren za javnost, i to svega jedanput godišnje. Siroče od rođenja, jer majka je umrla pri porođaju, Mary je podigla bedem oko vlastite ženske biti, ovdje simbolizirane crvenom, koja kao boje menstrualne krvi pripada prostoru ženskog, pa i majčinskog. Unatoč imenu, Mary nije nježna skrbnica svojih kćeri, kao što ne želi uzgajati ruže ili imati vrt. „It was this red garden, walled, secret and lost to her, that she wanted.“ (190). Ružičnjak Mary zanima tek kao privatno mjesto zaštićeno od vanjskog svijeta, u kojem djevojka (jer Mary je usprkos srednjoj dobi po emotivnoj zrelosti, djevojka) u dodiru s prirodom može prepoznati vrijednost skrovitog minulog rada nužnog za nalaženje smisla. Mogli bismo reći da je potraga duboko usamljene djevojke bez majčinske skrbi za skrivenim vrtom u književnosti gotovo opće mjesto pa on u ovoj priči doista uspijeva ispuniti ulogu njegovatelja potrebnog za razvoj lika.

In all her life, there was no one had ever wanted her. All she wanted was hers. She never knew, or wondered, if she loved or hoped or despaired. It was all the one thing to her, all she wanted. She said every day, 'I love God', because that is what she had been taught to say, but the want came up out of herself, and she knew what she meant by it. She said 'I want the rose garden. I want it,' she said. I want to see it, I want to touch it, I want it for my own.' She could not have said if it was her hope or her despair that was contained in the garden, or about the difference between them, or if there was a difference between them. All she knew was what she felt. All she felt was dreadful longing. (201,202)

Premda i ovaj citat već dovoljno opisuje društvenu zbilju koja je i kreirala takav intiman svijet, kraj pripovijesti još je mnogo potresniji. Nakon razgovora s Mary, eto što je lokalni svećenik, kao onaj koji bi u svojoj župi zapravo trebao, uvijek i posve nediskriminacijski, nuditi duhovnu hranu, pomislio jer ga se jadnica, nakon iznenadne smrti supruga, usudila pitati što će biti s njome.

As he felt his precarious way downstairs, he couldn't help rehearsing a question that he knew he would never ask, because it would seem uncharitable. The question was what sort of a woman is it could sit beside her husband's body, with her unfortunate children in the next room, and think only about herself? (*The Rose Garden*, 203)

Nakon intimističkog tona Maeve Brennan nastavljamo s Ednom O'Brian unatoč tome što je riječ o spisateljici koju kritika najčešće smješta među spisateljice zainteresirane za osobno. Uočavamo, naime, da se njezino pismo nerijetko bavi i političkim, i to napose kroz tematizaciju rodničkih obilježja nacionalnog diskursa. I Christine St. Peter smatra da ona zajedno s Juliom O'Faolain, Leland Bardwell i Maeve Kelly pripada najradikalnijem naraštaju irskih spisateljica u 20. stoljeću, „kako u smislu eksperimentalne forme, tako i u smislu političke perspektive“ (2000, 8).

O'Brianičina novelistička produkcija redovito prikazuje obitelj kroz negativnu hijerarhiju, pri čemu muškarci ženama nasiljem oduzimaju materijalnu neovisnost i svode ih na sluškinje („Tough Men“, „The Bachelor“, „A Rose in the Heart of New York“, „Savages“, „Ghosts“). Eily, skandalozna žena iz naslova priče „A Scandalous Woman“ napisane 1974., ali koja se bavi položajem žena pedesetih godina prošlog stoljeća, tako je žrtva očeva nasilja, kao što su to bile i protagonistkinje prije nje.

In front of her parents she was somewhat stubborn and withdrawn, and there was a story that when she was young she always lived under the table to escape her father's thrashings. (239)

I ostatak priče prati gotovo identičan obrazac kakav smo imali kod Mary Lavin, koja se u irskoj novelistici prva bavila temom majčinstva izvan braka, ili kakav ćemo pak imati kasnije u priči Éilís Ní Dhuibhne „Midwife to the Fairies“, iz osamdesetih godina prošlog stoljeća. Drugim riječima, kao i Sarah, i Eily će putem dvojnog identiteta i održavanja zavjeta šutnje pokušati sačuvati položaj u društvu, samo po koju cijenu?

Tom Inglis tvrdi da je uskraćivanje i utišavanje svega vezanog uz seks bilo dio obuhvatnijeg kulturnog projekta samoporicanja i požrtvornosti u čijem je kontekstu nijekanje užitka, zadovoljstva, i žudnje donosilo čast. U središtu je spolna apstinencija kao iznuđen zahtjev za samokontrolom. Takav rigorozan režim provodio se putem nadzora svećenika, časnih sestara, braće, nastavnika, i roditelja te nije problematizirao samo uživanje (osobito u piću i seksu) nego i svako samoizražavanje. Tom Inglis govori o uklanjanju diskursa samorealizacije kroz uživanje i zabavu u Irskoj u XIX. i XX st.¹⁰⁸, a koja je po njemu usporedno zahvatila i privatnu i javnu sferu.

Govoriti o sebi, pogotovo o svojim zadovoljstvima i žudnjama, bilo je podložno strogom nadzoru i cenzuri. U irskom društvu općenito, svesrdno su se nastojala ograničiti obilježavanja dana svetaca, festivali i karnevali. Ipak kultura samoporicanja, retorika i praksa uskraćivanja užitka, dublje je pogađala žene nego muškarace... U vrijeme opismenjivanja i rasta razine obrazovanja, kada je postojala potreba da se sve više raspravlja, objašnjava i predstavlja sebe, primjećuje se značajan nedostatak onih koji su pisali o svojim užicima i žudnjama. (2005, 23-24)

Eily, koja, naime, ostaje trudna u tajnoj vezi s bankarskim službenikom, ne želi otkriti njegovo ime i priznati vezu niti nakon što se sve sazna, smatrajući to većim prijestupom od upuštanja u izvanbračni seks. U društvu koje strogo sankcionira slobodnu žensku seksualnost Eily će, očekivano, dvojni identitet ponutriti već kao djevojčica, igrajući se s prijateljicom Brady, pripovjedačicom priče. Dječja igra liječnika u uklanjanju ženskih reproduktivnih organa, u odrasloj dobi dobiva nastavak u lažima koje će protagonistici poslužiti da prikrije

¹⁰⁸ Temom zavjeta tišine, posebice u prostornom smislu, spretno se poigrao Frank O'Connor u priči „News for the Church“, u kojoj se devetnaest godišnja djevojka dođe ispovjediti nakon što je spavala sa sestrinim dečkom. Kada joj svećenik počne postavljati vrlo intimna pitanja o događaju, samopouzdanje s kojim mu je došla ne nestaje pa pripovijest završava *svećenikovim* osjećajem ljubomore i nelagode.

tajnu vezu. Umjesto da priznaju da se igraju doktora, djevojčice će reći da su na probi s crkvenim zborom, da pripremaju djecu za prvu pričest ili pak posjećuju stare i nemoćne, sve zadaće za dobre katoličke djevojčice u jednom zapadno-irskom selu. Kad je odrasla, Eily „je radila kao konj“ (197), a o njoj kao nadarenoj domaćici vjerojatno nije potrebno reći više od toga da je bila odlična krojačica i švelja te da je sjajno plela.

Eily ne svršava umorstvom kao Sarah prije nje, ali je na brzinu nasilno vjenčaju, to jest toliko joj ubiju duh da se pripovjedačica Brady, nakon što se vrati u selo poslije puno godina izbivanja, pita jesu li je drogirali, pa su implikacije po žensku seksualnost i identitet istovjetne unatoč velikoj vremenskoj razlici među njima. Drugim riječima, ako u toj „zemlji srama“ (O'Brian, 221) „seksualne prijestupnice“ za kaznu ne završe doslovno pod zemljom, neće ni jako daleko od te ideje pa se ljubavnici u O'Brianičinim pripovijestima, između ostalog, prikladno skrivaju baš na lokalnom groblju.

Prava prekretnica za žene dolazi sa sedamdesetim godinama prošloga stoljeća. Razdoblje je to početka borbe za ženska prava i njihovu jednakost pred zakonom. Od 1974. udane žene napokon mogu raditi u javnoj službi, od 1977. žene postižu jednaku plaću kao muškarci, a od 1979. vjenčani parovi imaju pravo na kontracepciju, da bi od 1993. to pravo pripalo svima punoljetnim ženama. Devedesete općenito predstavljaju daljnji značajan napredak jer Irska tada dobiva prvu predsjednicu, od 1993. homoseksualizam više nije protuzakonit, a od 1995. dopuštena je i rastava braka. Ipak od 1983. u Ustav se dodaje izmjena čl. 40 kojim se zabranjuje prekid trudnoće jer žensko pravo na život nije ispred prava njezina djeteta na život. Sva ta događanja zrcali i novelistička produkcija.

Pripovijest Johna McGaherna „My Love, My Umbrella“ iz 1970. u središte stavlja novi tip prijestupnice. Iako ih je bilo i prije¹⁰⁹, od sedamdesetih nadalje njihova uloga u kratkoj prozi osjetno je naglašenija i slobodnija, to jest, žene više ne bivaju bez iznimke kažnjene za svaki prijestup. Kao afirmacija drugog i drukčijeg McGahernova junakinja otvoreno živi bliže rubu i opire se prikazima idealne žene. Iako je djevica prije prvog spolnog čina s pripovjedačem i iako se on znakovito ne događa u njegovome stanu jer pripovjedač odlučuje

¹⁰⁹ Dovoljno je sjetiti se još jedne priče Johna McGaherna sa sredine stoljeća, one naslovljene „Like All Other Men“. U njoj medicinska sestra diktira dinamiku seksa na jednu noć, inzistirajući, znakovito, na tome da se to dogodi u hotelu i na tome da ona plati sama za sebe. Da bi ironija bila veća, ona to čini prije nego što se zaredi. I ovaj kratak opis govori o zastupljenosti motiva (medicinska sestra, samostan, hotel) čiju smo važnost u irskoj novelistici već nebrojeno mnogo puta istaknuli u ovome poglavlju.

da je to prerizično, nego ni manje ni više pod kišobranom iza crkve, žena je ta koja odlučuje prekinuti vezu, zapravo kontrolirajući njihovu vezu od početka do kraja.

Pripovjedačeva simbolička impotencija i pasivnost najavljena je već na samom početku, kada i upoznaje djevojku, a u pozadini svira pjesma sa sljedećim tekstom: „Some day he'll come along / The man I love / And he'll be big and strong / The man I love,, (*Creatures of the Earth*, 65). Personifikacija jalovosti njihove veze upravo je kišobran, ne samo kao falusni simbol *par excellence* nego i kao predmet koji spriječava dolazak vode, elementa bez kojeg nema plodnosti. Junak će tako junakinju znakovito zamoliti da mu pridrži kišobran prilikom njihova prvog seksa i, kao u ljubavnome trokutu, u Dublinu u kojem vječito kiši, kišobran ih više neće napustiti sve do kraja njihova odnosa, a pripovjedača, znakovito, niti kasnije, kada će ga grčevito držati u ruci besciljno se vozeći autobusom u nastojanju da stekne dojam da mu se život nakon ljubavnog razočaranja miče s mrtve točke. Bezlična repetitivnost kojom se ljubavni odnos opisuje, kao i specijalna distribucija ovisna o jednom kišobranu, pokazuje da se ženska uloga promijenila, dok muškarci ostaju svedeni na čuvare ideološkog poretka.

We went to cinemas or sat in pubs, it was the course of our love, and as it always rained we made love under the umbrella beneath the same trees in the same way. They say the continuance of sexuality is due to the penis having no memory, and mine each evening spilt its seed into the mud and decomposing leaves as if it was always for the first time. (*Creatures of the Earth*, 68)

Ipak, osamdesete označavaju razdoblje kada društvo ponovno čini korak unatrag. Kao desetljeće kojim dominira recesija i visoka stopa nezaposlenosti, Heather Ingman osamdesete opisuje kao eru značajnog jačanja katoličkih vrijednosti u oblasti rastave braka, homoseksualnosti i pobačaja te tvrdi da su ograničavajući učinci katoličke crkve u tom razdoblju najzornije prikazani upravo u kratkim pričama čije su autorice žene usredotočene na kućni život žena, majki i kćeri (2009, 229).

Priča „Midwife to the Fairies“ Eílís Ní Dhuibhne, još je jedna o majčinstvu izvan braka, pa pokazuje da se unatoč desetljećima koja su prošla od godina u koje su smještene radnje priče „A Scandalous Woman“ Edne O'Brian ili pak „Sarah“ Mary Lavin, nije mnogo promijenilo. Žene osamdesetih i dalje obvezuje zavjet šutnje, ovdje otjelovljen likom pripovjedačice - neslužbene primalje koja sama porađa neudane žene izvan bolnice, a inače ima i redovan posao u bolnici, čime se ponavlja motiv dvojnog identiteta.

I didn't let on of course (24). . . Neither of us said a word the whole way down (25). . . His family or hers I didn't bother my head asking (26) . . . I didn't say a word . . . I wanted to scream at them, really. But what could I do? . . . I didn't say a word about what was after happening to anyone . . . I don't talk, it's not right. People have a right to their privacy, I always say, and with my calling you've to be very careful (27) . . . I said I knew nothing and I'd never heard tell of them (*Midwife to the Fairies*, 38).

Primalja kazivanje počinje opisom svoje radne rutine da bi je u tome prekinula zapovijed muškarca da pođe pomoći ženi pri porođaju. Kada tjedan dana poslije novorođenče nađu mrtvo, kao i u pričama prije, muškarci dopuštaju ili ne dopuštaju, odnosno sankcioniraju istup u javnost pa Mary tako muž naređuje da šuti o spornom porođaj, ali ona svejedno odlazi svećeniku i policiji. Ipak, to je svećenik kojega je sama odabrala, na policiji ne želi dati pisanu izjavu, a otac umrlog novorođenčeta, po obrascu i prije njega, prijeti joj fizičkim nasiljem.

He pulled out a big huge knife out of his breast pocket and pointed it at my stomach. He put the heart crossways in me. And then he says, in a real low voice, like a gangster in Hill Street Blues or something: 'Keep your mouth shut. Or else!' (*Midwife to the Fairies*, 29)

I kao i ranije, prijestup se kažnjava stvarnom ili metaforičkom smrću pa tako ovdje umire novorođenče, a sam čin porođaja događa se u kući koja „was kind of buried like at the side of the road, in a kind of a hollow,, (*Midwife to the Fairies*, 26).

Osamdesete su općenito godine u kojima za ženske glasove u središte dolazi tema majčinstva, i to upravo kao ograničavajućeg u svojoj katoličkoj naravi. Na primjer, Mary Lavin u zbirci *A Family Likeness and Other Stories* iz 1985. bavi se društvenim normama kao opterećenjem obiteljskih odnosa čitavih naraštaja žena, dok Clare Boylan u priči „You Don't Know You're Alive“ (1989) zanima žena otuđena od svog jastva u nastojanju da zadovolji katolički ideal supruge i majke. I priča Ite Daly iz 1980. „The Birthday Girl“, bavi se majkom četvero djece koja je u ispunjavanju te uloge izgubila identitet. Svi ovi primjeri završavaju pogubno jer su ženski likovi infantilni pa Boylaničina Annie, pošto dozna kako žensko tijelo doista funkcionira, odnosno da nije neplodna, biva toliko egzaltirana da do nje uopće ne dopire razgovor majki koje pokraj nje lamentiraju o svom životu. Dalyčina „Mrs Browning“, s druge strane, u jedinom trenutku kad pokuša izaći iz uloge majke i kućanice i ode u *pub* ne bi li proslavila svoj rođendan toliko se napije da je taksijem pijanu moraju poslati kući. Drugim riječima, svi ovi primjeri sugeriraju da u kulturi u kojoj su žene prisiljene podnijeti sav teret obiteljskog života nema prostora za razvoj njihovih vlastitih identiteta.

Priče Evelyn Conlon iz njezine treće zbirke *My Head is Opening*, međutim, u tom smislu predstavljaju određeni iskorak, jer kao što to tvrdi Heather Ingman, njezini likovi više nalikuju ženama „u nalaženju svoga glasa“ (2009, 230). Čitava zbirka tako je izrazito tematski zaokružena jer se bavi ženama koje nakon nekog teškog razočaranja uzvraćaju udarac i hrabro uzimaju život u ruke. „The Transition“ prati mladu Maise, ljubavnicu oženjenog oca troje djece, koji, nakon što Maise zatrudni, od nje očekuje da prekine trudnoću, a što u Irskoj nije omogućeno zakonom, i što on, dakako, kao zastupnik u parlamentu, javno osuđuje.

Prvi dio narativno je usredotočen na junakinjin život prije nemile epizode, te bi se gotovo mogao opisati kao 'nepodnošljiva lakoća kretanja'. Maise kao ptičica, uvijek dotjerana i nasmijana, skakuće iz kuće na posao, s posla na druženje s prijateljima, s druženja na spoj s Manusom, s Manusom u krevet, no pošto zatrudni, prostor se isprva naglo sužava da bi se za nju ubrzo u potpunosti zatvorio. Čitatelj je isprva prati tek u razgovorima s jednom prijateljicom da bi se pripovijest završila njezinim javljanjem pismom iz emigracije. To što je Maise svjesno odlučila napustiti prostor isključenosti usprkos svim poteškoćama koje joj je to donijelo, i to ne iz nužnosti uzrokovane, na primjer, neimaštinom nego zbog svoje odluke, predstavlja značajan odmak od svega što nam je ženski glas nudio do sada. Kao ilustraciju donosimo citat sa samog kraja priče.

Maise registered her daughter. She was now responsible, twenty-three, and learned. She had become a silent citizen, a fool. No. No, not that. A silenced citizen, away, with a destroyed life and name. A freed person – there was nothing left to lose. Ah! such a wise wise woman. (*My Head is Opening*, 56)

Ovakav svršetak uklapa se u Conlaničino pismo općenito, obilježeno feminističkim aktivizmom, ali i iskustvom života u dijaspori. Evelyn Conlan, naime, dobar dio života provela je u Australiji i Americi pa se velik dio njezina stvaralaštva bavi upravo nužnošću odlaska. Njezina zbirka *Taking Scarlet as a Real Color* iz 1993. osobito je usredotočena na aspekt prosvjedovanja protiv katoličkog morala kao definirajućeg obilježja života onih koji ostaju u takvoj Irskoj.

Heather Ingman posljednje desetljeće prošlog stoljeća opisuje kao ono u kojem ženski glas, oslanjajući se na postignuto u prethodnim dvjema dekadama, postaje razvidno snažniji. „Majčinstvo i ženska ambivalentnost prema njemu i dalje su tema, ali za razliku od prethodnih naraštaja Irkinja, protagonistice više nisu spremne pasivno trpjeti, i postaju kovačicama novih identiteta“ (248). Protagonistice treće zbirke Clare Boylan iz 1995. tako se suočavaju s manje-više istim dilemama kao i prije, i one bi se u širem smislu mogle svesti na

sukob između odgovornosti i žudnje, ali je njihovo jastvo sada djelatno. Jude, junakinja naslovne priče iz zbirke, nakon što joj djeca odrastu, a muž joj počne sve više dodijavati zahtjevima, jednoga se jutra pogleda u ogledalo i zaključi da promjena može biti svrhovita ako je sami izazovemo, a ne ako se sama dogodi pa si odluči naći ljubavnika.

Zanimljivo je što se u trenutku kad joj žudnja glasno zakuca na vrata, pojavljuje isti motiv otprije. Kao i Mooreovi Albert ili Biddy, Brennaničina Agnes, Kellyna neimenova imenjakinja ili pak Joyceova Eveline, i Jude će stati pred prozor i razmišljati o svome životu, no prvi put u povijesti irske kratke priče prozor za žensku subjektivnost više ne predstavlja granicu, zapreku između vanjskog i unutarnjeg života lika.

She went to gaze out of the window at men passing by, interested to see them in the new light of prospective poker. How grim and solitary they looked; hard to imagine any of them lying down and rolling about like cats. One of the men was pierced by her state and she turned around in a haunted way and laughed out loud, thinking of herself as a strange man might see her, knowing her contemplative face was a bleak and horrible spectacle. Imagine *that* with no clothes. (*Taking Scarlet as a Real Color*, 74)

Prozor ovdje zapravo predstavlja uvid u novi život, prag koji treba prijeći ne bi li se iz rutiniziranog unutarnjeg života doma prešlo u nepredvidivost onoga vani. Riječ je o trenutku koji doslovno i simbolički predstavlja početak života Judina stvarnog identiteta, a taj trenutak nije slučajno obilježen upravo pogledom. O važnosti pogleda za uspostavu moći već je uvelike bilo riječi u ovoj cjelini o ženskim glasovima, a ovdje, prikladno, budući da je riječ o pripovijesti s kojom zaključujemo ovu tematsku os, on preuzima uistinu definirajuću ulogu, namećući oko, umjesto maternice, kao dio tijela čiji imperativ treba slijediti.

What a tyrant the womb was, always complaining if it wasn't served first. She now considered that it might be just as nice to please the eye. She had developed a new way of looking at things in her mind but knew that her visual perspective was lopsided... She signed up for a course and became so engrossed in the study of camera that she almost forgot about everything else. But one day when she was pointing her lens at an arrangement of twigs and blossoms on an illuminated sheet of paper, she was suddenly smacked by a feeling of contentment and, without looking up, she knew it was because of someone standing close to her. For once, she wasn't thinking anything at all. Going for a drink with Alec, going to his flat and going to bed with him just seemed a natural thing, like putting up an umbrella in the rain. (*Taking Scarlet as a Real Color*, 80)

Uz to, kišobran se ponovno pojavljuje kao falusni simbol za žensko preuzimanje moći, jer Jude nešto kasnije ostavlja istog tog Alexa. Prostorno priča funkcionira gotovo kao izravan komentar na gotovo sve rekurentne motive iz ovoga dijela. Tako će Jude, na početku svoje preobrazbe, u trenutku kada više nije nečija majka i supruga, ali nije još ni posve svoja, sjesti baš u lobi hotela ne bi li uživala u novo stečenoj slobodi („To think that the front door had never been locked! She could have walked out at any time! What had held her?“ (78)) i upoznala muškarca. Isto tako, prvi neposluh kod kuće iskazat će upravo u kuhinji, koja će nam biti ključna kao mjesto iz kojega će Irkinje daleko od doma praviti prostor emancipacije. Nadalje, kada u hotelu upozna dotičnog Bernarda, shvatit će to kao priliku za ostvarenje odavno potrebne autonomije tijela, napokon lišenog svakog društvenog nadzora.

'Respectable married women don't pick up strange men in hotels. It isn't natural, you know.' 'It feels quite natural,' she said. 'Much more so than sitting alone in the house all afternoon and worrying about whether I should make a sauce for the fish or grill it, but of course I do have my reasons. I wanted my body and my mind to keep pace. It seems to me that the relationship is between them now, rather than with another person. They have been on different paths all my life, bickering miserably with each other. I want them to make it up, and then to get on with things.' (*Taking Scarlet as a Real Color*, 79)

Žena na kraju dvadesetog stoljeća tako više nije ni ona nad koju se može nadвити tišina (bilo u svojoj nametnutoj inačici zavjeta šutnje ili pak u onoj spontanoj, proizašloj iz kolonijalne traume, o kojoj je bilo više riječ u poglavlju o glasovima raseljenih), već se ona u obrnutoj hijerarhiji očito uvlači u neke druge redove.

She came home one day to find the whole family waiting for her. She was delighted to see them, intensely glad that she had not done anything that would throw into chaos the greater part of her life's work. But then she saw how silence had settled upon them. She caught Henry's eye and she was shocked by his look, like an old dog tied up outside the supermarket and then abandoned. (*Taking Scarlet as a Real Color*, 83)

9.3. Irkinja (dominantno sluškinja ili pak bolničarka) u stranoj zemlji

O doslovnom i metaforičkom prelaženju granica kao ustajanju protiv nametnutih kodova prikazivanja ženskog identiteta već je bilo riječi u uvodnome dijelu ovom poglavlju. Kao što smo naglasili, u traženju modusa legitimizacije različitosti, Irkinje u iseljeništvu, iznalaženjem novih prostora, i to zanimljivo, ponovno onih koje nerijetko obilježava to

liminalno 'između', ne samo da prokazuju ekonomiju distribucije vrijednosti upisanih u Drugog nego i otvaraju drugi kulturni prostor za artikulaciju ženskog glasa. S obzirom na utvrđenu motivaciju za odlazak iz zemlje, a koja nadilazi materijalne razloge, proizvodnja različitosti u ozračju društvene zaokupljenosti estetikom spolne čistoće i pobožne požrtvornosti stoga se već samim činom emigracije nameće kao svjestan čin ustajanja protiv vrijednosti koje smo u pripovijestima po prethodne dvije osi utvrdili kao uzvišene ideale za žene u Irskoj.

Priča „Bridget Kiernan“ Norah Hoult pripada zbirci *Poor Women!* iz 1928. g., čija svaka od sedam pripovijetki nosi ime glavnoga lika, s naglaskom na unutarnjoj, to jest psihološkoj perspektivi koja razlama žensko iskustvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće. Sve tematiziraju pitanja materijalnog položaja, spolnosti i vjere žena, a odlikuje ih složenost likova sa svim njihovim ograničenjima, kojom spisateljica uspijeva probuditi suosjećanje čitatelja bez izravnog uplitanja autorskog ja. Uz *Holy Ireland* (1935) i *Coming from the Fair* (1937), jedina je Houltičina knjiga o životu u Irskoj.

„Bridget Kiernan“ bavi se životom irske sluškinje u Velikoj Britaniji, i to kroz iskustvo djevojke zaljubljene u Engleza koji je ostavi u trenutku kada pomisli da je trudna. Bridget, djevojka imena sinonimnog s irskom sluškinjom izvan domovine, tako postaje paradigmom za ženske glasove izvan službene historiografije, koji govore puno i o konstrukciji muške subjektivnosti bijelog pripadnika srednje klase, kao, kulturološki gledano, u potpunoj suprotnosti s njezinim vjerskim, političkim i etičkim vrijednostima.

Pripovijest je to o obitelji u kojoj gđa Fritz gradi svoj društveni status služenjem mužu i održavanjem kućanstva, pa ne bi li te svoje vještine i usavršila, čita i razne priručnike, s time da istovremeno ima sluškinju koja to zapravo radi umjesto nje. Ta ista sluškinja, na čije čari g. Fritz nije niti najmanje imun, pak zamišlja sebe kao gazdaricu u kući, čime Hoult ne samo da potkopava krutost konstrukcije uloge domaćice i supruge kao ideala kojem svaka žena treba stremiti, nego i razotkriva klasne implikacije održavanje čistoće. Ako je da bi vršila svoju dužnost prema domovini u Irskoj žena trebala držati četiri kuta kuće, Irkinja kao zaposlena domaćica izvan domovine upućuje na graničnu figuru koja u potpunosti ne pripada niti kućnoj niti javnoj sferi. Formacija ženskog jastva posredstvom iseljništva tako barem u ovoj fazi povijesti koketira s idejom prelaženja ne samo fizičkih (i geografskih) granica.

Dok sluškinja kao konkurencija gazdarici predstavlja opasnost za njezin brak, pravi prijestup događa se izvan granica doma. Naime, nije niti najmanje slučajno da se kršenje zavjeta čistoće (a čistoća je gotovo sveta) unutar četiri zida nameće tek kao mogućnost s realizacijom izvan njih. Budući da prostorne metafore aludiraju na razinu autonomije lika,

Bridget ne ostaje trudna sa svojim gazdom, to jest ondje gdje vrši dužnost domaćice, nego vani, u stranome gradu, kojim se i može kretati, uvjetno rečeno, zahvaljujući materijalnoj neovisnosti.

Kao što navodi Marjorie Howes,

U društvu zaokupljenim uspostavom i održavanjem reda, spolnost je odražavala načelo kaosa. U kulturi koja je imala poteškoća s definiranjem zajednice i njezinim odnosom prema pojedincu, spolnost je pružala uvid u uznemirujuću istinu o ljudskim odnosima te je funkcionirala kao sredstvo kojime se moglo zaroniti u dubine vlastitoga sebstva. (2002, 924)

Premda nema sumnje da neželjena trudnoća ovdje funkcionira kao kazna za seks izvan braka, to što se spolni čin događa negdje gdje je Bridget potpuno nezaštićena, izvan, pa makar i nekog prividno uređenog prostora, nagoviješta mogućnost novog diskursa za ženski glas. S jedne strane imamo ženu, koja je, kao neiskusna, mlada sluškinja u stranoj zemlji pri susretu s nepoznatom kulturom s vlastitim običajima i pravilima, u slučaju muško-ženskih odnosa u izrazito nepovlaštenom položaju, a s druge, kao što to tvrdi Howes, činjenicu da su upravo oni za koje je bilo najizglednije da će se pobuniti protiv spolne politike u Irskoj istovremeno bili i oni koji za koje je bilo najizglednije da će se iseliti (Ibid.).

Drugim riječima, da još jedanput parafraziramo Marjorie Howes, emigracija je imala konotacije seksualne slobode i pustolovine, kao i opasnosti i gubitka. Naglasak na domu kao mjestu ženske pripadnosti, uz činjenicu da su Irkinje društveno i novčano imale puno manje prilike putovati, da su im djeca ograničavala pokretljivost i da se u inozemstvo nerijetko odlazilo da bi se abortiralo, upućuje na to da je za žene sam koncept zemljopisne pokretljivosti neodvojiv od složene lepeze ideja o seksualnoj slobodi, prijestupu i kazni (928). Priča o Bridget Kiernan postavlja pitanje o tome što se događa nakon seksa iz strasti, a ne radi prokreacije, ili iz tjelesne potrebe, i kakav je ishod kada brak nije mogućnost.

Norah Hoult zapravo daje komentar na ono što Jean Philippe Hentz opisuje kao negativnu percepciju odlaska u Veliku Britaniju u Irskoj, ili onoga što Liam Ryan naziva „padom iz bezgrešne Irske u grešnu Englesku“ (1990, 67). Hentz govori o životu u gradu i njegovim posljedicama za duhovnu i moralnu dobrobit Irkinja. I premda su Irci iz čitavoga niza kulturoloških, gospodarskih i političkih razloga više emigrirali u Englesku nego u SAD, negativnu percepciju bivše kolonijalne sile potpirivalo se uvjerenjem da je odlazak u London oblik propasti (2013, 7). Ironizacija ideje da je ruralno nevino, a urbano dekadentno, prelama London kao dvojno mjesto. Prvo, kao grad zasićen imperijalističkom ikonografijom, kojoj

uostalom pripadaju i Bridgetina gazdarica i dečko, i koji Irce smješta na gradilišta, u bolnice, kuhinje i sobe za sluškinje; i drugo, kao zabranjeno mjesto mogućnosti da se prijeđu granice nametnutih identiteta. London time postaje izravna opreka dominantnom nacionalističkom diskursu koji slavi ruralno kao ključan element galske kulture. Odlazak iz Irske u Englesku, kao putovanje po meridijanu binarnih opozicija, kao pad s uzvišenog i duhovnog na nisko i materijalno, da ne kažemo karnalno, već smo primijetili kroz suprotstavljanje sela gradu u poglavlju o glasovima daleko od kuće. Declan Kiberd smatra da je „u nacionalističkom diskursu dugo bilo u modi grad prikazivati kao suštinski englesku pojavu, mjesto pušćih dimnjaka, prljavih tvornica... Neki idu toliko daleko da kritiziraju grad kao mjesto moderniteta, kao ono koje kvari čovjeka i nemoralno je“ (2005, 191). Dok će irsko pismo puno duže, pa još i sredinom stoljeća, grad dominantno prikazivati kao moralno opasan, Norah Hoult on zapravo zanima dublje od toga. Ona, naime, bilježi trenutak prodiranja viktorijanskih građanskih vrijednosti romantične ljubavi i seksa iz strasti u irsko društvo pa nije slučajno što mladu Bridget u stranome gradu zavodi baš Englez.

Uz to, premda je Bridget s jedne strane 'kažnjena' neželjenom trudnoćom, i premda se kad dođe do problema mehanički moli Djevici Mariji koja je u tom trenutku niti može utješiti niti joj može pomoći, ona je i lik s vlastitim žudnjama, i do određene razine i vlastitim samostalnim životom. Njezinim likom Hoult izravno kritizira reduktivan model ženstvenosti u Irskoj sveden na ženu-majku ili ženu-djevicu, te postavlja pitanje o mogućoj alternativni majčinstvu. Budući da je majčinstvo u Irskoj, u kontekstu formacije nacionalnog identiteta krajnje instrumentalizirano, jer je u ratu za neovisnost služilo kao nadahnuće za žrtvu vojnika, da bi kasnije postalo ključnim elementom za odgoj irskih momaka, priča o traženjima načina da se majčinstvo izbjegne, s time da se već i sam čin iseljništva može promatrati na taj način, zapravo je pokušaj da se ispiše povijest koja, između ostalog, predstavlja i izazov položaju majčinskog u nacionalnoj ikonografiji, podsjećajući nas, kao što kaže Derrida, da je svako prelaženje granice uvijek čin prijestupa (1985, 75).

Kako je stoljeće odmicalo, ideja prijestupa pokazala je i svoju šaljivu stranu, i to zahvaljujući stvaralaštvu Maeve Brennan, koja nam je do sada pokazala samo svoje ozbiljno lice. Ta spisateljica, koju irska književna scena otkriva tek devedesetih godina prošloga stoljeća, razlikuje se od pisaca u ovoj skupini utoliko što Brennan za svoga odraslog života uopće nije živjela u Irskoj, ali i utoliko što je njezina autobiografija izravno vezana uz priče iz ciklusa kojim se ovdje bavimo. Njezin otac Robert Brennan, kao ugledni irski republikanac sa značajnom ulogom u Uskršnjem ustanku, 1933. otišao je kao diplomat u Ameriku, te je sa

sobom poveo cijelu obitelj, uključujući i tada sedamnaest-godišnju Meave, koja je ondje ostala sve do svoje smrti 1993. godine.

Unatoč tome što je većinu radnog vijeka provela kao kolumnistica u *New Yorkeru*, poznata pod pseudonimom The Long-Winded Lady, njezino pismo bilo je mahom zaboravljeno, kao i uostalom i ona sama, sve dok joj, prijatelj i dugogodišnji urednik za beletristiku u *New Yorkeru*, William Maxwell, 1997. g. nije izdao zbirku priča o Dublinu *The Springs of Affection*. Spisateljica otada pobuđuje sve veće zanimanje stručne i nestručne javnosti, izlaze joj nikad izdana dijela, a o njoj je napisana i biografija koja je doživjela i svoju scensku verziju.

Preseljenje u Washington, a kasnije u New York, mladoj je Meave vjerojatno vrlo rano pružilo iskustvo drugosti i isključenosti u odnosu na dominantnu kulturu i doprinijelo zauzimanju etičkog položaja koji se pak u kontekstu ovoga rada može definirati postkolonijalnim. Uz to, kad se 1954. nakratko udala, živjela je u Snedens Landingu, zatvorenoj zajednici za imućne, nalik onoj kojom se pedesetih godina prošlog stoljeća pozabavila u ciklusu The Herbert's Retreat, inače sastavnim dijelom zbirke *The Rose Garden*. Sedam priča nije objedinjeno samo mjestom i vremenom nego i likovima, premda se u priči „The Gentelman in the Pink and White Stripped Shirt“ ne pojavljuju irske sluškinje koje su inače glavne protagonistice ciklusa.

U Brennaničinom opusu dom općenito figurira kao mjesto pod nekom vrstom prijetnje pa je time duhovitije što su otmjene kuće plitkih i priglupih vlasnika zapravo pod stalnom prijetnjom inteligentnih i snalažljivih irskih sluškinja, i to u maniri najboljih skečeva Somervilla i Rossa o 'varavim slugama' (*the tricky servant*) (Palko 2007, 9). O pedesetim godinama XX. stoljeća u Irskoj već smo govorili kao o prosperitetnom razdoblju u političkome smislu, ali i onom kada se nadalje uočava postupan porast iseljeništva, koji evidentno bilježi i ovaj ciklus, ali, kao što će biti prikazano, na posve drukčiji način od onoga koji smo imali do sada. Prema Abigail L. Palko, Brennan tako ne zanima praznina života stanovnika Herbert's Retreata „nego složenost hrabrih pokušaja i uspjeha sluškinja da ispune one vlastite... Brennanica prokazuje latentne stereotipe koje je širio *New Yorker*. Njezine pripovijesti spašavaju te bezimene Bridgets tako što im daruju lik i djelo.“ (2008, 19)

Prva priča „The View From the Kitchen“ tako je već samim naslovom ironizacija najvećeg statusnog simbola u naselju, pogleda na rijeku, a kada je već pogled moć, sveznajući pripovjedač, nakon kratkog uvoda u Herbert's Retreat, dodjeljuje ga upravo dvjema sluškinjama, jednoj zaposlenoj u kući domaćina zabave, i drugoj, koja je na 'posudbi' samo za tu večer. Agnes i Bridie iz unutrašnjosti kuhinje promatraju g. Georgea i gđu Leonu Harkey i

njihova gosta Charlesa (likove koje smo spominjali i nešto prije u priči „The Stone Hot-Water Bottle“), sudjelujući u činu koji im omogućava da o svojim gazdama doznaju i više od onoga što već znaju. Autorica se pritom sjajno poigrala idejom subverzivnosti iznutra, dopustivši 'vanjskoj' Agnes da se tek postepeno približava prozoru koji joj omogućava 'pogled izbliza'. Ipak, prozor svejedno predstavlja neku vrstu barijere, to jest ono što sluškinjama uslijed njihova položaja onemogućava izravan uvid u situaciju, ali ih istovremeno, uslijed njihove sugerirane inteligencije, i zapravo intelektualne nadmoći u odnosu na plitke stanovnike Herbert's Retreat, ne sprječava da povežu točkice i popune praznine. Mentalna superiornost sluškinja tako je naglašena pričom o tragičnoj pogibelji prvog supruga gđe Harkey prije svega četiri mjeseca, o kojoj policija zapravo zna puno manje od sluškinje Bridie.

Naredna priča, „The Anachronism“, parodija je na temu još jedne valute u toj enklavi bogatih, one najbolje sluškinje. Priča prati relativno mladu Lizu Frye, pridošlicu koja se još pokušava pozicionirati u enklavi, pa skuje plan da iz Londona dovede vrhunsku sluškinju zaposlenu u jednom hotelu. Lukava Betty pak ne želi potvrditi dolazak prije nego što Liza pristane na sve njezine uvjete, čime zapravo uspostavlja određenu količinu moći nad njom i prije nego što je došla u Ameriku. Nakon što napokon doputuje, nastavlja u istoj maniri. Redovito loži vatru u kuhinji, a Liza to ne dopušta, te u kuhinju dozvoli pristup i Lizinoj mami, koja inače živi manje-više u Lizinoj milosti, ali isključivo na gornjem katu. Kućna dinamika u kojoj su mama i sluškinja drugi, ali drugi u savezu, tako se u izrazito kratkom vremenskom razdoblju potpuno obrće, pretvorivši kuhinju u prostor subverzije i simbol lukavštine kojim su dvije naoko slabije žene nasamarile onu jaču. Priča završava prizorom u kojem kuhinja postaje pravim srcem kuće, prostorijom gdje se loži vatra i iz koje dopire gromoglasan smijeh dviju saveznica, a kojoj se suprotstavlja komorna tišina nadvijena nad mladi bračni par u ostatku kuće.

In the living room, sitting in sepulchral silence, Tom and Liza were first startled, then appalled, by the sudden screeches that came at them from the kitchen – screeches of laughter that was rude and unrestrained, and that renewed itself even as it struck and shattered against the walls of the kitchen. (*The Rose Garden*, 38)

U priči „The Joker“, o Božićnoj večeri koju Delia Bailey tradicionalno sprema za beskućnike, stvari odlaze još korak dalje. Incident s jednim od beskućnika u kuhinji nagna sluškinju Deliu da izjuri iz nje bez svoje kapice, očitim simbolom njezina položaja, i ne uspjevši suzdržati smijeh prepriča da je beskućnik ugasio cigaretu u umak za desert, 'javno' verbaliziravši uvredu gazdarici, koja se prethodno dogodila u intimi njezine vlastite kuhinje.

Sagledamo li ciklus kao jedinstvenu cjelinu, on je zapravo tekst o ovlaštenju irske sluškinje u Americi, što je simbolički prikazano njihovim postepenim zauzimanjem prostora izvan kuhinje, a sjajno se nagoviješta već samim uvodnim opisom zajednice, sadržanim u svakoj pripovijesti, jer je u svom prvom izdanju svaka priča izašla zasebno. Usporedbe radi, donosimo uvodni citat iz prve pripovijesti „The View From the Kitchen“, u kojoj se tek postavlja pogled kao uspostava moći, u odnosu na onu pretposljednju iz ciklusa, „The Divine Fireplace“, u kojoj se čitatelj sa sluškinjama kasnije u priči susreće izvan gabarita njihova radnog mjesta.

Herbert's Retreat is a snug community of forty or so houses that cluster together on the east bank of the Hudson thirty miles above New York city... Some of the houses certainly reach much higher into the air than others, because a few roofs can be glimpsed from the highway, and in wintertime, when the trees are bare, an occasional stretch of wall is disclosed to passing motorists, but otherwise the community is secluded. One characteristic all the houses have in common: They all eye the river... Late one November afternoon, a splendid dinner for three was in the first stages of preparation in the kitchen of one of the houses at the Retreat. Bridie belonged to the house. She lived in. Agnes worked and lived at the Gieglers', up the road, and had come to help out for the evening... She longed to stand at the kitchen window, to watch the antics of Mr. and Mrs. Harkey and their guest, whose voices she could hear outside, but the balance of amiability was still uncertain between her and Bridie, and she feared to put herself in a position that might prove embarrassing if Bridie chose to make it so. (*The Rose Garden*, 3)

Thirty miles above New York, on the east bank of the Hudson River, there is a green, shadowy, densely wooded glade known as the Herbert's Retreat... The road is strictly private, in keeping with the spirit of the Retreat, which is solemn, exclusive, and shaped by restrictions that are as steely as they are vague. The most important fact, not vague at all, about Herbert's Retreat is that only the right people live there. One rainy Sunday morning early in April, an olive green bus, very smart, with Herbert Retreat printed in small capitals on its door, made its way slowly through the Retreat, stopping at every house, and from each doorway, in turn a female figure, wearing a flowered hat and sheltered under a large umbrella, flew forward and climbed aboard. The Irish maids were going to Mass in town... And the ride gave them a chance to escape from the monotony of their uniforms. (*The Rose Garden*, 95)

Priča „The Divine Fireplace“ obrće kodove autobusom, mjestom gdje sluškinje jedna drugoj prepričavaju svoju svakodnevicu i imaju pravo neometano i slobodno govoriti izvan kuhinje na koju su prethodno bile ograničene. Stasijinim prepričavanjem šaljive zgrade s posla

autobus postaje oblast sluškinja makar on po svojoj naravi bio nestalan i makar su njegovi vlasnici nominalno bogati stanovnici Herbert's Retreat. Obrtanje kodova događa se i s obzirom na raniju narativnu i prostornu dinamiku pa tako gazde u svojoj gluposti postaju glasni i pijani u kuhinji, gdje gazdarica u naletu nadahnuća naredi da se odzida kamin koji je prva žena njezina supruga dala zazidati, a sluškinje u svojoj vrsnosti ostaju suzdržane i smirene izvan nje.

Konačno ovlaštenje događa se u posljednjoj priči, onoj znakovito naslovljenoj „The Servants' Dance“, o godišnjem plesu sluškinja, kada se one na još višoj simboličkoj razini lišavaju svojih odora jer ih sveznajuća pripovjedačica, kao što je najavljeno već samim naslovom, stavlja u samo središte zbivanja. Dojam je time jači što pripovjedačica čitatelja u nekoliko navrata smješta u izrazito perceptivnu i oštru Bierdienu svijest, kojoj suprotstavlja onu otupjelu Charlesa, kazališnog kritičara kojemu se svi dive, kao i time što smo već dobro upoznati s glavnim likovima otprije pa ni manje idealnom čitatelju ovakva karakterizacija, ili ovakav razvoj događaja, s obzirom na cjelinu, ne može promaknuti.

Zaplet počiva na želji gazda da dođu na ples i odluci sluškinja da ih ondje bojkotiraju. Abigail L. Palko smatra da je riječ o političkome činu kojim sluškinje izražavaju svoju moć nad gazdaricama jer je termin bojkot skovan u Irskoj 1880. g., i kao takav upućuje na njihov simbolički ugovor (2007, 18). Takva situacija, prema Palko, rezultira i promjenom u dinamici odnosa među samim stanovnicima Herbert's Retreat, ponajprije onoj između Leonina muža Georgea i Charlesa.

Odbijanje sluškinja da igraju igru ohrabri i Georgea da je napusti, a veo uljuđenosti, koji još od prve priče visi između njega i Charlesa, pada, u dramatičnom obrtanju tipičnog kulturnog uvjerenja da su Irce pretjerano emotivni. Zapravo se pokaže da Leonino društvo posjeduje mane koje se tipično pridaju Ircima. (Ibid.)

Šezdesete pak nude lik još autonomnije irske sluškinje u inozemstvu. Priča „The Planets of the Years“ pripada Ó Faoláinovoј zbirci *The Talking Trees*, o najrazličitijim tipovima žena. Od Jenny Rose u „A Dead Cert“, vjerne supruge u stvarnosti, ali nevjerne u mislima, preko udane Rite u „Feed my Lambs“, zaljubljene u svećenika, do stare cure Mary Anne u „Liars“, koja postaje ljubavnicom oženjenog muškarca, ili pak starice u „The Kitchen“, pripovijesti u kojoj se autor s ironijom, ali i suosjećanjem, poigrava temom sjećanja, zastupljenom i u pripovijesti „I Remember! I Remember!“, koju donosimo ovdje. I u „I Remember! I Remember!“, i u „The Planets of the Years“ Ó Faoláin se, kao uostalom u

romanu *A Nest of Simple Folk*, opire ideji tradicije kao nečega fiksnog, gotovo fetišiziranog estetikom stalnog i nepromjenjivog, ponovno nudeći prevlast osobnog nad društvenim.

Napisana krajem šezdesetih godina prošloga stoljeća, kada Irskom vlada osjetno pozitivnije ozračje uslijed povoljnijih društveno-gospodarskih uvjeta, priča govori o zemljopisnoj i vremenskoj izmještenosti mlade Irkinje, koja u Americi živi iz znatno frivolnijih razloga od onih zbog kojih se u nju odselila njezina starija posjetiteljica. Pripovjedačica je, naime, u Cambridge, Massachusetts, odselila jer je njezin suprug, sveučilišni profesor, otišao onamo predavati jednu akademsku godinu. I dok je tako jedan dan kratila vrijeme, u posjet joj stiže nenajavljena posjetiteljica. Bezimena starica nekoć je radila u toj kući kao sluškinja, a danas ju je došla posjetiti na svoj osamdeseti rođendan. Ispričana iz perspektive mlade Irkinje, priča je izrazito lirična zahvaljujući protagonističinom shvaćanju koliko su njih dvije slične unatoč duboko različitim životnim okolnostima.

Kao i ono njezine posjetiteljice, koja, kako je sama zamijetila, u toj kući vjerojatno nikad nije sjela izvan kuhinje ili vlastite sobe, i njezino je mjesto pod suncem određeno vanjskim okolnostima, točnije njezinim mužem ili Čovjekom koji živi na gornjem katu. Prostorna konfiguracija isto tako odražava suprotstavljenost starog s mladim pa kuću odlikuje „agreeably oldfashioned air of having been lived in for generations“, ali je i „bordering, across the railroad track, on the garish, noisy shopping center of Porter Square“ (5).

Ipak, u taj snažno urbani prostor, svako malo zadire bezvremenost prirode najavljena u naslovu pripovijesti. Raskol između liričnog i stvarnog time je naglašeniji što se na neki način lirsko nadređuje stvarnom pa priča završava sljedećim prizorom:

How gently the lighted snow kept touching that windowpane, melting and vanishing, and, like love, endlessly returning across the planets of the years. (*I Remember! I Remember!*, 15)

U svojoj poznatoj lirskoj bezvremenosti Ó Faoláin se naruguje konkretnosti grada kao nesuvisloj skupini arhitektonskih fragmenata u obliku građevina čija se namjena i život kroz godine drastično mijenja, rugajući se ideji stalnosti i stabilnosti.

Autorovo dinamično shvaćanje povijesti nudi se upravo u liku stare sluškinje jer ona nije otjelovljenje tradicije. Upravo suprotno, njezin posjet kući u kojoj je nekoć radila funkcionira kao susret sa spremnikom tradicije u nestajanju. O’Faolainova povijesna svijest u svojoj se dinamičnosti tako zrcali u obrtanju očekivanih kodova susreta mlade i stare Irkinje u emigraciji pa osamdesetogodišnjakinja zapravo neočekivano ne čezne za Irskom svoje mladosti kao svojim domom nego za kućom u stranom gradu, u kojoj je provela 35 godina

svoga radnog vijeka. Ipak, kao i u svim drugim pričama o povratku do sada, samo do trenutka povratka (pa makar i ne u domovinu).

'Didn't you enjoy it?' I asked the old woman, and wet the tea, and sat beside her while she sipped it. I so wanted her to talk to me about Ireland!... 'No, girl', she said, 'I did not enjoy it. It was not the way I remembered it to be. Whenever you go back to any place,' she said, and I marveled at the phrase, 'across the planets of the years, nothing is the way it was when you were young. Never go back, girl!' (*I Remember! I Remember!*, 13)

U naslovnoj priči iz zbirke *I Rememeber! I Remember!* Mary je napustila Irsku nakon što se udala za američkog poslovnog čovjeka, i to eksplicite iz psiholoških, društvenih i intelektualnih pobuda, a ne zato što je išla trbuhom za kruhom. Mary je, naime, lik u potrazi za nekim oblikom progresivne afirmacije humanističkog otpora boljkama moderniteta, a njezinu potragu frustrira zaštićena ili sigurna subjektivnost sestre unutar nepromjenjivog i svevremenskog krajobraza Irske. Kao što to kaže Heather Ingman,

Podsvjesna poruka priče „I Remeber! I Remember!“ Irskoj je da je došlo vrijeme da se odbace stare ideje o fiksnom nacionalnom identitetu i političkoj i gospodarskoj samodostatnosti i prigrle drukčije tradicije, više u suglasju s modernom Irskom koja je svom snagom pokušavala isplivati na površinu. (2009, 192)

Ili kao što to kaže sama Mary Cotter: „We are not one person. We pass through several lives of faith, ambition, sometimes love, often friendship“ (7). U skladu je to s jednim od dva načina poimanja identiteta Stuarta Halla, to jest s onim koji on smatra „manje poznatim i više uznemirujućim“, koji se kontinuirano pregovara i „nikad nije potpun, nego je uvijek u procesu“. Identitet je tako jednako vezan uz „nastajanje“, koliko uz „bivanje“ jer se narod trajno proizvodi i smješta s obzirom na povijest i kao rezultat povijesti (1993, 392- 402).

S druge strane, Maryna sestra Sarah, koju ova dvaput godišnje posjećuje u Ardaghu, od svoje je jedanaeste godine prikovana za invalidska kolica i simbol je one stare nepromjenjive Irske gdje „...the clouds were one solid, frozen mass, tomblike, so that if they moved, they moved massively, and she could not tell if they moved at all“ (17). U tom smislu nije slučajno što je Mary posjećuje baš u jesen, kada malenim mjestom Ardaghom dominiraju boje poput žute, oker, smeđe, sive. Drugim riječima, one naglašenog ozračja statične truleži.

Kao antiteza, Marynim sjećanjima dominiraju zelena i plava, zvukovi talijanske glazbe i prizori otvorenog zvjezdanog neba, a njezinom kozmopolitskom sadašnjošću između New

Yorka i Zuricha, „blond domaćice“, „savršeno bijele praonice“ i „café au lait“, dok se njezin život opisuje kao dinamičan i nepredvidiv.

But this was years ago, and since then Mary's life has stopped being the flowing, straightforward river it once was. Not that life ever is like a river that starts from many tributaries and flows at the end straight to the sea; it is more like the line of life on my palm that starts firmly and frays over the edge in a cataract of little streams of which it is impossible to say where each begun. (*I Remember! I Remember!*, 11)

I premda se na prvi pogled možda čini da Mary živi životom dokone bogatašice, priča je tako uspješna baš zato što usprkos svemu, čitatelj ne suosjeća samo sa Sarah. Iako bi mogla, Mary je, naime, ne posjećuje češće zato što je poroznost njezina osjećaja sepstva ugrožen Sarinim faktografskim pamćenjem, u priči uspoređenim s diktafonom, ali spretno ne izgrađenim na antipatičan način.

If she were not so childlike, so modest, so meekly and sweetly resigned, she could be a Great Bore, as oppressively looming as the Great Bear. She can remember every least thing she ever heard, down to the last detail, even to the hour of the day when it happened... there was no far-off island for her to dream of. It also meant that all she can now know of the world outside is what she reads, or what she is told by her friends, so that if her friends have told her fibs their consciences should prick them when she trustingly retails something that did not happen, or not quite in that way. (*I Remember! I Remember!*, 3-4)

Međutim, premda pripovijest privilegira slobodu izmašanog prostora sjećanja, u suprotnosti s onim faktografskim, kraj priče kao aluzija na to da je to Maryn posljednji posjet sestri, upućivao na retorički pristup propitivanja dinamičke i emotivne dimenzije ideologije pa zapravo i dalje imamo priču o nekoj vrsti izmještenosti i tragične otuđenosti, priču u kojoj iseljeništvo i dalje ostaje oblikom bijega bliskog muškom iskustvu emigracije.

I suptilno poigravanje idejom sažaljenja ili uvjeravanja u karakterizaciji likova, retoričkim stupovima ideologije, vječno građenoj na ideji prošlosti ili povijesti, u pozadini sestrinskog odnosa u priči, stoga nipošto nije slučajno. Kao što to kaže Hayden White:

...povjesničar se suočava s istinskim kaosom već konstituiranih događaja, među kojima mora odabrati elemente priče koju će on ispriповijedati. On priča svoju priču tako što neke događaje uključuje, a neke isključuje, neke naglašava, a neke stavlja u drugi plan. Taj proces isključivanja, naglašavanja i stavljanja u drugi plan provodi se s idejom konstruiranja točno određene priče. (1975, 6)

U eri revizionizma, u kojoj nacionalistički i katolički diskurs počinje gubiti na svojoj snazi, Sean O'Faolain ovdje nenametljivo komentira ideju jedinstvene prošlosti kao sredstva kojim prokazuje hegemoniju povijesnog kanona. Da podsjetimo, krajem četrdesetih godina prošloga stoljeća, on je to, naime, činio mnogo eksplicitnije baveći se poviješću izravno¹¹⁰.

Govoreći o hegemoniji povijesnog kanona, treba spomenuti pismo Maeve Kelly, spisateljice poznate po svom feminističkom aktivizmu, koje pokazuje da je povijest Irske i povijest žena s vrlo jasnim mišljenjem o takozvanim ženskim pitanjima, poput rastave braka ili prava na prekid trudnoće. Čitav niz njezinih priča iz sedamdesetih godina prošloga stoljeća, uključujući i „Morning at My Window“ iz 1972. g., zapravo se bave običnim ženama s vrlo uobičajenim životima, ali to nastoje činiti pošteno i pritom zadržati svoje ja. U romanu *Florrie's Girls* iz 1989. Maeve Kelly bavila se upravo životima Irkinja, koje su, poput nje, došle u Veliku Britaniju nakon Drugoga svjetskog rata ne bi li se školovala za medicinske sestre, pa je i pripovijest „Morning at My Window“ izravno vezana uz njezino osobno iskustvo.

Prethodno smo vidjeli da se Irkinja u Velikoj Britaniji tradicionalno percipira kao u moralnoj opasnosti, ali bolničarke, kao otjelovljenje uzvišene ženstvenosti koja u svojoj požrtvornosti samo nastoji služiti, izuzete su iz takvog shvaćanja. Priča Maeve Kelly, o jednome običnom danu jedne ne tako obične medicinske sestre, očekivano se ne uklapa u taj stereotip. Drugim riječima, bolničarka uronjena u nemilosrdan svijet rada u bolnici opire mu se na ne tako predvidiv način. Fraze na latinskom, ponavljanje situacija i bezimeni likovi sugeriraju da u bolnici, kao prostoru ženske pripadnosti, vrijeme ne protječe, a činjenica da ni

¹¹⁰ Kao prvo, O'Faolain tvrdi da irska kraljevstva nisu propala zbog prodora engleskih snaga Henrika II. 1171. g. nego zbog slabosti i nesposobnosti galske aristokracije da se održi u modernoj eri (1942, 354 i 1947a, 24, 31-41). Keltska civilizacija sa svojim aristokratskim i tradicionalnim vrijednostima, za njega, nije ni pripadala eri demokracije i modernizacije. Nije na odmet istaknuti da su u to vrijeme intelektualci povezani sa strankom Fianna Fáil, poput na primjer Daniela Corkeryja, insistirali na ideji kontinuiteta s galskom tradicijom. O'Faolain je, s druge strane, smatrao da je irska nacija nastala zahvaljujući Wolfe Toneu, ocu irskog republikanizma, koji je vjerovao „u ljude bez posjeda“ (1946, 101). Slično se obračunao i s katoličanstvom. Isticao je, naime, suradnju Katoličke crkve s Britanijom tijekom čitavoga XIX. stoljeća, upozoravajući na njihovo osuđivanje revolucionarske inicijative irskih republikanaca (1947b, 20). Uz to, Irsku revoluciju (1916.-1921.), koju je nazivao „pučem srednje klase“, za razliku od srednjostrujaških prikaza toga događaja kao konačne pobjede, opisivao je kao fazu u irskoj povijesti u kojoj je nastanak moderne države bio ozbiljno ugrožen (1943, 187-92).

glavna junakinja nema ime upućuje na to da je ženska sudbina i dalje ona pasivnih i bezimenih žrtava.

Takvom okviru suprotstavlja se britak i gorak feministički diskurs glavnog ženskog lika, koji ne samo da nudi bogati unutarnji život kao oblik pobune i mozak kao sredstvo opiranja krutoj stvarnosti, nego i dekonstruira mit o majčinstvu kroz osobu koja bi bezrezervno trebala svima pružati utjehu i žrtvovati samu sebe. Pobjedom uma nad rutinom pripovijest nudi iskru nade, ali zaključivanjem teksta pitanjem upućenom T. S. Eliotu, čijim stihovima on počinje, autorica ipak ne daje odgovor na to koliko je bez imalo slobodnog vremena uistinu moguće da se ta nada pretvori u konačnu pobjedu.

Shodno tome, kao što smo već i pisali, osamdesetih godina prošlog stoljeća irsku kratku priču obilježilo je ono što Heather Ingman naziva „događajima ispod površine“ u ozračju društvenog nazadovanja (2009, 233). Te promjene u pozadini zrcale se i u čitavoj plejadi novih identiteta koji su tih godina počeli defilirati kratkom pričom. Jedan od njih je i onaj prostitutke, i to kao krnjeg stereotipa irske iseljenice.

Pripovijest Desmonda Hogana „Soho Square Gardens“, o ženskom iskustvu iseljeničtva, zlokobno je pesimističnija od one Maeve Kelly utoliko što je ženski glas ovdje potpuno utišan. U suprotnost glavnom ženskom liku postavlja se njezin talijanski prijatelj koji na kraju odlazi, dok se ona nakon silovanja, ekstremno nasilnog čina društvenog odbacivanja, zapravo pretvara u utvaru. Budući da je pripovjedač njezin prijatelj homoseksualac, stječe se dojam da glasove izvan prostora rasvijetljene prošlosti, iliti službene povijesti, nije nimalo lako izvući na vidjelo. Ipak, kao što smo vidjeli u slučaju muške emigracije, u osvit novoga perspektiva tradicionalno isključenih drugih doista omogućava alternativnu emocionalnu ekonomiju kao tračak čovječnosti i suosjećanja onkraj tereta usamljenosti i straha prouzročenog službenim diskursom.

The Pale God of Alaska (2000), zbirka Éilís Ní Dhuibhne, koja je za Heather Ingman „jedna od najznačajnijih suvremenih irskih novelistica“ (250), usporediva je s Ó Ceallaighovom *Notes from a Turkish Whorehouse* utoliko što obje zbirke nude iskustvo izmještenih autsajdera, pogled s margina, i to daleko od doma. No dok Ó Ceallaigh nudi muško očište, Ní Dhuibhne nam nudi ono žensko, dodatno naglašavajući udaljenost od dominantne matične kulture, implicitnu rodnom identitetu.

The Pale God of Alaska stoga, očekivano, nudi drukčiji vremenski presjek jer funkcionira kao pokušaj uključivanja ženskog glasa u službenu povijest iz koje je tradicionalno bio isključen. Prva pripovijetka, „The Pale God of Alaska“ tako je, na primjer, smještena u daleku 1890. i tematizira masovnu irsku emigraciju u Ameriku u vrijeme Zlatne

groznice, dok se pak priča „Sex in the Context of Ireland“ bavi osnivanjem irske države. Kao cjelina, zbirka funkcionirao kao figurativni prikaz rođenja i sazrijevanja irske države kroz društvenu evoluciju ženskog subjekta, od potpune isključenosti do emancipacije. Život junakinja u različitim epohama tako je Ní Dhuibhne poslužio kao komentar na mehanizme kojim je službeni diskurs uvjetovao ženske živote čitavo jedno stoljeće pa je putem Sophie u „The Pale God of Alaska“ autorica progovorila o neostvarenom majčinstvu, žudnji i spolnosti, a putem Arabelle, prostitutke u priči „Seks in the Context of Ireland“, o ulozi katoličke crkve u discipliniranju Irkinja. Žensko iskustvo političke, gospodarske ili kulturne kolonizacije zaokruženo se ogleda upravo u prostoru pa, na primjer, junakinja u priči „The Day Elvis Presley Died“ kaže:

The name of the lake [Lake George, New York], which is stiff and upright, old-fashioned, the name of an English king. It is not the only name this lake has. Before it got its very English, very unsuitable name, it had an equally unsuitable, very French name, which it had been given by Jesuit priests from Canada. A very Catholic name. And since the lake was clearly in place before those priests arrived here, it must have had another name too, an Indian name, rough-hewn and exotic as the names of the mountains which encircle it. The Adirondacks. (*The Pale God of Alaska*, 69)

S druge strane, pripovijesti smještene u drugu polovicu dvadesetog stoljeća uredno naglašavaju nomadski karakter žena i njihove brojne identitete, kao što je na primjer, slučaj s „At the Sally Gap“, „The Day Elvis Presley Died“ ili „Nomads Seek the Pavilions of Bliss on the Slopes of Middle Age“. Posljednja prati dotičnu Mary, koja je kao mlada vjerovala da zbog klasnih razlika nikada neće završiti s muškarcem u kojeg je zaljubljena pa ga prepušta prijateljici. Sada, kao mnogo zrelija, Mary se odlučuje upustiti u tajnu vezu s bivšim, bez obzira na to što je riječ o prijateljičinom mužu, a kraj daje naslutiti da to uopće nije posljednja od njezinih zabranjenih avantura.

Kao što smo mi čitali *Notes from the Turkish Whorehouse* kroz optiku Sojinog Trećeproстора kao pojma koji omogućava razlikovnost, tako to Heather Ingman s ovom pripovijetkom čini kroz onu Braidottinih Nomadskih subjekata. Braidotti, naime poima nomadstvo kao koncept koji se opire bilo kakvim ograničenjima i stalnostima pa je prikladan za trenutak kada Mary počinje propitivati granice koje su joj nepravedno uvjetovale život do tada. Nomadstvo je za Braidotti „performativna metafora koja osigurava susrete i neočekivane izvore interakcije iskustva i znanja“, omogućenih upravo junakinjinim izborom da svoju

novostečenu „nomadsku slobodu“ živi izvan „vladajućih narativa društva“ (Ingman 2009, 266).

9.4. Zaključak

U zaključku ovom dijelu smatramo uputnim ustvrditi da je osnovna pretpostavka cjeline o ženskim glasovima dvojaka. Prvo, da se temeljem provodnih motiva u odabranom novelističkom korpusu mogu pratiti mijene u (samo)predstavljanju ženskog, i to ne samo kao smjerokazi za čitanje nacionalne književnosti (u nastajanju, a i šire) nego gotovo i kao naputci za razumijevanje čitave irske kulture. Konkretno, ovdje je riječ o inicijalnom motivu siročeta, kao pozadini za rascjep između mislećeg i djelujućeg ženstva u patrijarhalnom i katoličkom društvu, preko dvojnog identiteta ozrcaljenog u graničnim prostorima hotela ili pansiona, ili pak u preodijevanju kao praksi prelaženja društveno prihvatljivih granica (postupka koji se najčešće veže uz element prozora), sve do završnog motiva slobodne seksualnosti, koji je od tradicionalno devijantnog u novome stoljeću postao onim koji se više ne opire normi.

To nas dovodi do drugog, odnosno do činjenice da devijantnost ženskog, kao uostalom i njegova bojovnost, posredstvom lika, ali i djelovanjem autorica, unutar prostora krutog službenog političko-kulturnog diskursa ima instrumentalnu prevrednovateljsku ulogu, i u ispisivanju službene povijesti, i u osmišljavanju strategija za ovladavanje tim istim diskursom kao još jednim primjerom nacionalne emancipacijske prakse. Pritom mislimo na kratku priču kao reprezentativni žanr, koji davanjem glasa različitim skupinama podčinjenih utječe na uobličavanje subjektiviteta i nacije. U prostornom smislu sadržajno se tu nameće značaj kuhinje kao mjesta subverzije; inozemstva ili grada, poglavito Londona, u opreci sa selom, kao mjesta moralnog pada lika; irskog zapada kao *locusa* nazadnosti za žene, i u konačnici doma, kao prostora koji ženama nema snagu ponuditi utočište.

Metodološki tu u čitanju prostora svakako treba naglasiti feminističku kritiku u susretu s postkolonijalnom teorijom, kao dominantan pristup spomenutoj irskoj kulturnoj simbologiji nadređenoj našem razmatranju. Njezin nam je aparat poslužio za analizu konstitutivne odrednice ženskog subjektiviteta, koja nam je u svojoj specijalnoj dimenziji omogućila da razotkrijemo gdje i putem čijeg posredstva je Irkinjama uopće bilo dopušteno govoriti prije nego što su zauvijek uspjele raskinuti zavjet šutnje i, u pobijanju Velike priče svojstvene patrijarhatu, uprizoriti svoje *petites récits*, potrebne da bi iznjedrile novu paradigmu udjela ženske kulturne proizvodnje.

10. DOMAĆI GLASOVI

U prethodnim poglavljima već je bilo mnogo riječi o kulturnoj klimi u vrijeme kada Irska stiče svoju neovisnost. Prema Declanu Kiberdu,

Moderni Englezi, koji su sebe doživljavali kao svjetovne, napredne i racionalne, susjedne su otočane smatrali praznovjernim, nazadnim i iracionalnim. Strategija preporoda time je postala vrlo jasnom: loše riječi zamijeniti dobrima, umjesto praznovjernog koristiti se vjerskim, umjesto nazadnog reći tradicionalan, umjesto iracionalnog predložiti emotivan. Pozitivan aspekt ovakvoga manevra ogledao se u tome što je dopustio Ircima da prihvate slikovlje koje je englesko društvo odbacilo... i učine ga svojim, a negativan aspekt bio je bolno očit utoliko što je takav proces ostavio moć opisivanja Englezima, dok su se Irci podredili slikama koje su oni konstruirali. Opasnost je bila u tome... što je čin nacionalnog preporoda time mogao biti oduzet narodu čak i u trenutku dok ga je provodio. Kako je vrijeme prolazilo, preporod je katkad pojačavao upravo one stereotipe koje je nakanio srušiti (1995, 32).

David Lloyd u tom ozračju bilježi radikalnu polarizaciju prostora na muški i ženski, javni i privatni, prostor za rad i onaj za rekreaciju ili pak prakticiranje vjere i politiziranje, spacijalnu praksu u sprezi s modernističkom racionalizacijom vremena, kojoj se irski karakter, i kao kolonija, opirao svojom „emocionalnom nestabilnošću“ (2011, 6). Kako zaključujemo, rezultat je trajna izmještenost subjektivnosti lika, koja se osim kroz neprilagođenost i nepripadnost, bilježi i u vidu neukrotivih i spontanijih prostorno-društvenih praksi koje urušavaju stvarnost sazdanu prema krutim ideološkim koordinatama. Doživljaj (prostora) nastao u takvim okolnostima omogućava da se apsolutnost i uređenost prikaza (prostora) proizašlih iz političkih projekata razotkrije kao mit jer im je heterogenost, višeslojnost i kaos inherentan kulturi (prostora) svojom nesagledivošću *a posteriori* nadređen.

Ako u slučaju domaćih glasova, uvjetno rečeno, možemo govoriti o urbanocentričnoj logici u smislu udaljavanja od tradicionalne fetišizacije sela, posebice ruralnog zapada kao ideološke kolijevke irske civilizacije, onda je riječ o autorskom poimanju prostora koje se, kao ni u slučaju glasova u iseljeništvu, nije uhvatilo u zamku estetike uređenog razvoja utjelovljenog gradom. Prostor u postkolonijalnom čitanju kratke proze o iskustvu Iraca u Irskoj zato smo podijelili prema prirodi izmještenosti subjektivnosti jer kao takva ona još jedanput uspravno strši iz službene irske povijesti.

10.1. U potrazi za izgubljenim – naleti kapitalizma i urbani krajobrazi u ruralnoj Irskoj

Pozivajući se na Neila Davisona, već smo u prethodnome poglavlju postavili tezu da podtekst gotovo svake pripovijesti u zbirci *The Untilled Field* odiše napetošću između tada dominantne verzije ideologizirane keltske irskosti, autoriteta katoličke crkve i potisnutog poriva subjekta da razotkrije takve unificirane identitete kao kulturološki uspostavljenju lažnu svijest (1998, 300). U poglavlju o ženskim glasovima istu preokupaciju sustavno smo bilježili i u zbirci *Celibate Lives*.

Zbirku *The Untilled Field* u tom smislu možemo podijeliti na priče o emigraciji („The Exile“, „Home Sickness“, „The Wild Goose“), koje implicitno propituju protuemigracijsku propagandu vremena, one o besmislenosti katoličke doktrine i licemjeru katoličke crkve, posebice u ozračju siromaštva („Some Parishioners“, „Patchwork“, „A Letter to Rome“, „A Playhouse in the Waste“ i „The Wedding Feast“), te one koje se bave sa srži irskog identiteta na sjecištu između katoličke i keltske tradicije („Julia Cahill's Curse“ i „The Wedding Gown“). Sve ove pripovijesti smještene su na selo, ali prema Davisonu irskog seljaka ne prikazuju u njegovoj romantiziranoj inačici kao Yeats, niti u njegovoj ogorčenoj primitivnosti kao Synge, nego ga prikazuju kao tragično nesvjesnog različitih ideologija kao pokretača njegove predanosti jednoj od propisanih verzija irskog identiteta, koje se međusobno neprestance nadmeću i tako zamagljuju njihovu vlastitu klasnu borbu i autonomiju koju bi trebali posjedovati kao spolno zreli muškarci i žene (1998, 312). Posljednju cjelinu čine priče koje se, zapravo neočekivano, sele u grad. U njima Moore propituje istu tu napetost, samo što to čini na primjeru nove urbane građanske klase („Alms Giving“, „The Clerk's Quest“, „So On He Fares“). Njihovi likovi ne uspijevaju dostići ideal nametnute irskosti. Čitana kroz prizmu klasne i rodne borbe identiteta koji se ne uspijeva podjarmiti vrijednostima službenog političkog diskursa vremena, zbirka postaje oštra kulturalna kritika ideje o propisanoj i usko određenoj irskosti te funkcionira kao razgaljenje ideoloških silnica u pozadini¹¹¹.

¹¹¹ Općenito, Mooreova kratka proza u tom ključu kontinuirano bilježi sukobe proizašle iz nacionalnog mita o irskosti, kao i načine na koji se on isprepliće sa službenim političkim klasnim i rodним diskursom, pa iznenađuje tradicionalan izostanak kritičkog zanimanja za taj dio autorova opusa. Malcom Brown, inače jedan od najvećih autoriteta za djelo i rad i Georgea Moorea, tek marginalno spominje njegovu zbirku *The Untilled Field* u djelu *The Politics of Irish Literature* iz 1972., Richard Fallis u *The Irish Renaissance* iz 1977. također, Hugh Kenner pak 1982. u *A Colder Eye: The Modern Irish Writers* također ne obrađuje njegovu kratku prozu u spomenutom kontekstu, a nepravdu ne ispravlja ni Kiberdova iscrpna studija *Inventing Ireland* iz 1995. Niti u našem stoljeću

„The Clerk's Quest“ pripovijest je o čovjeku ugušenih žudnji i ambicija, koji živi za rutiniziran činovčki posao u banci. U trideset godina, koliko ondje radi, Edward Dempsey nikada nije zakasnio na posao (štoviše, on dolazi prvi i odlazi posljednji), i nikada nije zatražio slobodan dan jer zapravo nema života izvan onoga u banci. Sve dok među dokumentacijom ne namiriše opojan ženski parfem koji momentalno budi Edwardovu usnulu maštu iz dubokog sna. Ubrzo doznaje identitet namirisane dame i počinje joj nekontrolirano slati ljubavna pisma i darove, koji mu, međutim, jednako momentalno progutaju čitavu skromnu ušteđevinu. Edward ne odustaje ni kada ga ustrašena gospođa prijavi poslodavcu pa ovaj dobiva otkaz te u kratkom vremenu, potpuno mentalno rastrojen, tragično svršava u nekom jarku. Već više puta spominjani Neil Davis Dempseyja pritom vidi kao žrtvu podivljalih poriva, do tad potisnutih lažnom sviješću. Tako nekontrolirano oslobođena žudnja nema se kamo kanalizirati nego u maštu potpirenu kulturalnim pretpostavkama o irskoj katolkinji, idealiziranoj kao i bezgrešna Djeвица Marija (22).

U tom kontekstu Mooreov Dublin, kao što će ubrzo biti i Joyceov, zapravo je grad mrtvih, no dok za Joyceove likove nema mogućnosti razrješenja, Moore ga, kao što smo vidjeli i vidjet ćemo, svojim likovima nudi barem na simboličkoj razini. Drugim riječima, Edward Dempsey preteča je s njime usporedivim likova iz *Dublinaca*, ali na značajno drukčiji način. Podsjeća nas na Duffyja, također službenika u banci, iz priče „A Painful Case“ ili pak na Chandlera u „A Little Cloud“ ili Farringtona u pripovijesti „Counterparts“, no za razliku od njih, kao i uvijek kod Moorea, Edward nalazi neku vrst spasenja u mašti unatoč tome što je njegov kraj nedvojbeno tragičan. Dok pripovijest o Farringtonu završava gorkom spoznajom lika o vlastitoj jalovosti nemoći, ona o Dempseyju zaključuje se prizorom u kojem, opljačkan i pretučen zbog dijamanta namijenjenog bajnoj djevi, Edward umire na ulici, ali u svojim posljednjim minutama, baš kao i Biddy McHale, uspijeva maštom preobraziti svijet i simbolički realizirati svoju potragu.

slična kapitalna djela o istom razdoblju ne bave se Mooreom (na primjer, Lloydova studija *Irish Culture and Colonial Modernity 1800–2000*) premda zanimanje za autora u posljednjih petnaest godina značajno raste. Ne samo da redovito izlaze nova izdanja gotovo svih njegovih djela i da je snimljen film po pripovijesti „Albert Nobbs“ (koju smo analizirali u poglavlju o ženskim glasovima), sa scenarijem Johna Banvillea i Glen Close u ulozi Alberta, nego izlaze i brojni članci na temu njegova opusa. Adrian Fraizer 2000. izdaje Mooreovu iscrpnu biografiju, a redovito se organiziraju znanstveni skupovi i izlaze zbornici o različitim aspektima njegova stvaralaštva.

He lay there looking up at the stars, thinking of Henrietta, knowing that everything was slipping away, and he passing into a diviner sense. Henrietta seemed to be coming near to him and revealing herself more clearly; and when the word of death was in his throat, and his eyes opened for the last time, it seemed to him that one of the stars came down from the sky and laid its bright face upon his shoulder. (267-68)

Ovakav epilog još jedanput potvrđuje tezu da se Mooreovi likovi redovito ostvaruju upravo putem naoko skrivenog, ali bogatog unutarnjeg života („Home Sickness“, „The Window“, „The Clerk's Quest“). Budući da je riječ o likovima koji se čitatelju gotovo do samoga kraja čine posve običnima, takav svršetak u pravilu dolazi kao iznenađenje (te bi mogao biti posljedicom utjecaja francuskih novelista na spomenutog pisca). Uz to, treba napomenuti i da su Mooreovi likovi zamjetno pokretljiviji od onih Joyceovih, makar je, primjerice za likove sa sela inozemstvo, posebice Amerika, redovito puno bliže od Dublina („Home Sickness“, „So On He Fares“, „The Wilde Goose“, „The Way Back“).

Uz to, pripovijest je prostorno zanimljiva i zato što uvodi ured kao, uvjetno rečeno, novo mjesto za rad u irskoj kratkoj priči, a što je još jedna značajka po kojoj je ova priča preteča pripovijetke „Counterparts“ James Joycea. Pritom vrijedi istaknuti da je ured u Irskoj s početka dvadesetog stoljeća prostor u kojem je neobično susresti ženu. Kulturu radne discipline provode muškarci nad muškarcima pa ne čudi da se žudnja u oba primjera smješta izvan spomenutog prostora unatoč tome što u njega nadire, ovdje u obliku naparfemiranog papira¹¹². Ured tako postaje jedan od lokusa u koje se najranije upisuje prisilno izmještena žudnja irskog muškog subjekta, a što je, kao što ćemo i prikazati, tema koju irska novelistika dosljedno bilježi u kontinuitetu.

Banka u kojoj je Dempsey zaposlen arhitektonski je prikazana kao otvoren prostor u kojem nisu samo nadređeni pozvani nadzirati rad podređenih nego svi motre sve. Vrlo brzo nakon ukora šefa, Edward tako postaje predmetom motrenja kolega, koji svi redom primjećuju drastičnu promjenu u njegovome ponašanju. Motiv među-kolegijalnog motrenja svodi Dempseyja na bezličnog činovnika sa životom ograničenim na radni stol. Drugim

¹¹² U *The Clerk's Quest* granica između reguliranog prostora ureda i nepredvidivog vanjskog svijeta naglašena je putem zamagljenog prozora („dim window“ (127)), motiva koji u irskoj novelistici kontinuirano figurira kao društveno nametnuta barijera. Uz to, žudnja glavnoga lika budi se u trenutku u kojem je taj prozor otvoren, a do njega dopire opojan miris neidentificiranog podrijetla, koji će ga u potpunosti „omađijati“ i za koji ćemo nešto kasnije doznati da je izvana doputovao pismom.

riječima, ako je svako ponašanje koje nije u službi mjesta gdje se događa oblik zastranjenja, onda se o uredu može govoriti u vidu prostora u koje se upisuje nova društvena epistema, odnosno u vidu pandana onomu što je Michel Foucault vidio u Bethamovom Panoptikonu, u smislu disciplinskog društva u kojem se preslaguju odnosi moći.

Ideja Panoptikona, kao arhitektonskog rješenja u funkciji moći, isprva je bila oživotvorena modernim zatvorom u kojem se sila, putem snage vizualnog, zamijenila nadzorom. Štoviše, kod nadzora, vidljivost ne samo da ima važnu ulogu, nego je njezino značenje snažnije od ostalih osjetila (Koskela 2003, 297) Dempsyjevo zaneseno zaljubljeno ponašanje stoga predstavlja ugrozu za strogo uređen prostor. Ako je *Oko moći* kao spoj nadzora i motrenja, sigurnosti i znanja, pojedinačnog i općeg, izdvojenosti i preglednosti, simbol kontrole, onda ono za Foucaulta pokazuje „kako se može dokinuti zatvorenost disciplina i postići da one na rasprostranjen, mnogostruk, polivalentan način funkcioniraju u cijelom društvenom tijelu“ (1994, 214) Za njega je tu riječ o nastanku disciplinskog društva iliti društva nadzora, u kojem „pod nadzorom treba držati određeni broj osoba“ (211), u kojemu svi postajemo kotačići u Panoptičkom stroju (223), odnosno u kojem Panoptikon, kao aparat za nadzor vlastitih mehanizama i službenika kojima se potom može suditi, nametati im metode, mijenjati njihovo ponašanje (210), postaje univerzalnom shemom za nametanje određenog vida ponašanja. Tako i ured na početku dvadesetog stoljeća u Irskoj, paradoksalno u trenutku u kojem Irska stječe suverenitet, postaje simbolom širenja kontrole i nadzora od ustanova na svakodnevni život, te postaje općim modelom društvenog uređenja.

Kao što smo već više puta istaknuli, riječ je o uređenju uvjetovanom diskursom odvojenih sfera, kako na muški i ženski prostor, tako i na onaj za rad i za zabavu. David Harvey modernizam općenito definira kao razdoblje nove prostorne racionalnosti kojom se prostor dijeli na vanjski i javni, odnosno unutarnji i privatni u službi navodnoga raskida s prošlošću (1989, 150). Na to se nadovezuje i rasprava Tima Cresswella o razlici između prostora i mjesta. U svojoj knjizi *In Place/Out of Place - Geography, Ideology and Transgression* (1996), Cresswell, naime, navodi da riječ mjesto posjeduje mnogo širu referentnu stvarnost od one spacijalne jer podrazumijeva i sve ono što je za određeno mjesto prikladno. Nešto, odnosno netko pripada jednomu mjestu, a ne drugomu, a razlog za to često nije logičan i nije posljedica nikakvih postojećih zakona ili pravila, već je riječ o očekivanome ponašanju kojim se povezuje položaj unutar društvene strukture s djelovanjem u prostoru. Riječ mjesto tako za njega povezuje spacijalno i socijalno – ono je zapravo društveni prostor pa su očekivanja o ponašanju na određenome mjestu značajne komponente konstrukcije, održavanja i razvoja ideološkog sustava vrijednosti (3,4) jer značenja i

vrijednosti niti jednomu prostoru ili mjestu nisu inherentna, već odražavaju strukturu normativnog krajobraza (Ibid., 9), ona su proizvod i proizvođač ideologije (17). „Potlačeni subjekt perpetuira doživljaj vlastitoga postojanja s obzirom na kategorizacije i sheme koje primjenjuje tlačitelj pa se odriče onoga što mu je uskraćeno, doživljavajući se prema unaprijed utvrđenim definicijama“, tvrdi Cresswell pozivajući se na Bourdieua i njegovu teoriju dokse¹¹³ prema kojoj je propitivanje 'prirodnog poretka' jedan od najosnovnijih i najučinkovitijih oblika borbe (19, 20). Na tragu toga je i poznati rad Davida Lloyda „Counterparts: Dubliners, Masculinity, and Temperance Nationalism,“ (2000) u kojem on u Joyceovoj pripovijesti „Counterparts“ povezuje paralizu Dablinaca s pojavom moderniteta.

„Counterparts“ je priča o još jednom frustriranom Dablincu, ne osobito vještom zaposleniku zaduženom za prijepise pravnih dokumenata u odvjetničkom uredu, pijanom obiteljskom zlostavljaču koji je dok je trijezan i sam žrtva obiteljskog zlostavljanja. David Lloyd smješta ga u povijesni kontekst početka dvadesetoga stoljeća u Irskoj za koje su karakteristični pokušaji modernizacije zemlje, kao i kovanja nacionalnog identiteta. U ozračju stroge revalorizacije stereotipa, duboko ukorijenjene društvene prakse koje se nisu uklapale u model nacionalnog pokreta bile su osobito problematične. Lloyd govori o irskoj sklonosti čašici, koja kao društvena praksa nije samo vezana za poimanje identiteta, već i za konstrukciju muškosti. Opijanje, naime, istovremeno predstavlja aktivnu opreku vrijednostima kolonizatorske ekonomije zasnovane na načelima 'uređenog sustava' (i simboliziranog Farringtonovim radnim mjestom), ali i upućuje na slabost, ovisnost i nedostatak autonomije. Drugim riječima, sklonost čašici zapravo je dio stereotipa o ženstvenoj prirodi Kelta, kojima se pripisuju osobine poput nervozne ushićenosti, receptivnosti i pasivnosti, sve redom značajkama ženskog principa.

Irsku je muškost¹¹⁴ trebalo sagraditi iznova, na posve novim temeljima, ali projektu maskulinizacije javne sfere na putu se prepriječila famozna irska sklonost piću budući da je, kako to tvrdi Lloyd, riječ o preduboko ukorijenjenoj društveno-kulturnoj praksi, koju se u ovom kontekstu može čitati i u vidu neposluha uređenosti moderniteta. Kao posljedica atmosfere ukotvljene u strogo polariziranu stvarnost nastala je treća sfera, smatra Lloyd. Uz onu kućnu, žensku, kao temelj za nastanak muške, javne sfere gospodarskog i političkog

¹¹³ Da podsjetimo, za Pierrea Bourdieua doksa je ortodoksno i dominantno shvaćanje svijeta koje se nameće kao dio 'prirodnog' poretka pa ga pojedinci ne propituju, nego bezuvjetno prihvataju.

¹¹⁴ Usporedivi procesi jasno se mogu pratiti i sa ženama, kao što smo prikazali u poglavlju o ženskim glasovima.

djelovanja, javila se i posve spontana treća sfera u opreci s prethodno spomenute dvije i nepodložna prostornoj racionalizaciji političko-gospodarskih projekata. Ona je najbolje oživotvorena u gostionici, *pubu* kao *locusu* opuštenog druženja i zajedništva, prostora gdje se izmjenjuju tračevi i pjevaju tradicionalne pjesme. Dijametralno je to suprotan vid zabave onomu koji su predlagale organizacije poput *Gaelic Athletic Association* ili *Gaelic League* koje su muškarce okupljale kroz sport, a ne kriglu piva. Pijanke, osobito po *pubovima*, tako postaju manifestacijom neprilagođenog ponašanja koje je u kontekstu nacionalnog preporoda hitno trebalo ispraviti. Prizor u kojem engleski glumac *u pubu* ponižava pripitog Farringtona, ne podsjeća samo na irsku inferiornost u kolonijalnom poretku, već upućuje i na prodor kolonijalnog nasljeđa u prostor užitka i zabave.

Prema Lloyd opijanje je znak društvene rastrojenosti. Drugim riječima, i najmanje odstupanje od logike moderniteta sankcionira se poniženjem svojstvenim kolonijalnom aparatu kao sustavu gospodarske i kulturološke ovisnosti. Pijanke su, dakle, po Lloyd artikulacija vremena u kojem se budi nacionalna svijest jer ih istovremeno karakteriziraju i otpor i ovisnost. Referirajući se na značenje riječi prijepisi, kao kopije koja ovisi o originalu, Lloyd pritom postavlja pitanje nije li nacionalistički pokret kao neprijatelj engleskom kolonizatoru naposljetku bio jedna te ista stvar. Ipak, s obzirom na to da *pub* ostaje jednim od rijetkih mjesta koja nastavljaju zrcaliti spontanu heterogenost kulture, isprepletenost muške i ženske sfera, Lloyd zaključuje da stil kojim je zbirka *Dubliners* pisana odbija simbolizam kao privilegirani modus buržoazijskog nacionalizma te nam lociranjem mjesta u kojima povijesne promijene u najmanju ruku kasne, ako ikada i stignu, Joyce pruža mogućnost alternativne povijesti. Na tragu toga je i američka feministička kritičarka Kathleen M. Kirby, koja insistira na prepoznavanju prostora kojim si subjekt otvara mjesto za reakciju i odgovor. „Smatramo li subjekt isključivo plitkom projekcijom diskursa, onemogućavamo poimanje načina na koji subjekt katkad vrlo radikalno ruši kulturne imperitive“ (Kirby 1993, 185).

Budući da će Farrington u *pubu* razgovarati o poslu, napiti se, koketirati, pa čak se i potući, Lloyd *pub* opisuje kao Foucaultovu heterotopiju, mjesto gdje se usmena kultura miješa s književnošću, gdje se posao miješa sa slobodnim vremenom, politika s vjerskim pitanjima. Riječ je o mjestima povezanim sa svim drugim mjestima, kojima su istovremeno i proturječna jer obrću njima svojstvene odnose. Utopije su za Foucaulta nestvarna, „bezmjesna“ mjesta, kojima vlada izravna ili obrnuta logika u odnosu sna stvarne društvene prostore. One predstavljaju društvo ili u savršenom ili u izokrenutom obliku i nestvarna su, dok su stvarna mjesta u temeljima svake kulture i civilizacije kao reprezentativni prostori za sva ostala realna mjesta, ali osporeno i izokrenuto, kontrast utopijama nazivaju se heterotopijama (Foucault

1986, 24). Ipak, među utopijama i heterotopijama „postoji mješovito i zajedničko iskustvo“ (Ibid.). Foucault navodi šest načela na kojima počivaju heterotopije, od kojih je prvo da su univerzalne, ali bez univerzalnog oblika, što znači da se pojavljuju u svakoj kulturi „ali poprimaju različite oblike i vjerojatno se ne može naći univerzalni oblik heterotopije“ (Ibid). Prema drugom načelu, svaka heterotopija ima preciznu funkciju u društvu, ali može „prema sinkroniji kulture u kojoj se odvija, imati neku drugu funkciju“. (25) Treće, heterotopije u jednom stvarnom mjestu objedinjuju nekoliko međusobno nespojivih mjesta, kao što je to slučaj s *pubom*, a prema četvrtom načelu su heterokronije, mjesta koja punim kapacitetom počinju funkcionirati tek nakon apsolutnog prekida s vlastitim tradicionalnim vremenom. Peto načelo vezano je uz izoliranost i otvorenost heterotopija, pri čemu je ulaz u jedne obavezan, kao u slučaju vojarne ili zatvora, a pristup drugima uvjetovan obredima, postupcima ili dozvolama. I šesto, heterotopije imaju utjecaj na sve ostale prostore jer njihova uloga može biti stvaranje prostora iluzije koji razotkriva svaki stvarni prostor, sva mjesta unutar kojih je ljudski život podijeljen kao još iluzorniji, na primjer bordel, ali i ponovno *pub*.

Opijanje je, međutim, moguće promatrati ne samo kao praksu vezanu uz prostor gostionice već i kao praksu vezanu uz nastanak modernog grada. Prema Marxu i Engelsu (1848), radnici u gradovima i industrijskim središtima morali su odbaciti svoje seoske običaje i navike da bi se mogli prilagoditi novim uvjetima života u gradu koji ih nije samo udaljio jedne od drugih nego i od načina na koji su shvaćali rad, sada sveden isključivo na pitanje kapitala, plaće i robe. Budući da kapitalizam počiva na ideji brisanja tragova, tržište nameće zaborav. U tom kontekstu i grad postaje robom; zgrade se ruše ili obnavljaju, četvrti nestaju i niču, nazivi ulica mijenjaju (Marx i Engels, 1964 [1848] 5-9). Ako je opijanje aktivan pokušaj zaborava, onda ga je kao kulturnu praksu na početku dvadesetog stoljeća u Dublinu, koji je tada u procesu preobrazbe iz provincije u moderan europski grad, moguće razmatrati i u smislu ponutrenja novih zakonitosti kapitalizma budući da pretjerana konzumacija alkohola tada prvi put dominantno prelazi u pojedinačno, dok je u kontekstu ruralnog ona prije svega vezana uz kolektivne rituale zajednice.

Ako je prodor kapitalizma prostorno isprva vezan uz ulazak grada u irsku kratku priču da bi se u narednim desetljećima tematski odredio kroz opreku između grada i sela, kao metaforu za napetost između staroga i novoga, tradicije i moderniteta, života izoliranog pojedinca i onoga koji je dio organske zajednice, onda će se, počevši s Corkeryjem, navedena dinamika redovito prikazivati kroz nemogućnost moderne svijesti da shvati vrijednost drevnih društvenih običaja jer oni u neprijateljskom ozračju urbanog gube svako značenje. Uz to, kao što smo vidjeli s Mooreom i Joyceom, grad se u slikovlju irske kratke priče općenito, opisuje

kroz estetiku ružnog, koja u narednim dekadama postaje još naglašenijom upravo kroz suoodnos grada i sela. U svome tradicionalnom i ritualnom obliku selo je neodvojivo od ideje prisne zajednice, dijametralno suprotne otuđujućoj naravi hladnih, urbanih krajobrazza. Kao što ćemo vidjeti, i u inačicama u kojima se takvo naličje sela više ne uspijeva realizirati, grad svejedno posjeduje odlike negativnog, praznog i po svom ritmu otupljujućeg prostora, koji kao ne-mjesto, po pojedinca nerijetko ima pogubne posljedice.

U poglavlju o glasovima daleko od kuće, već smo istaknuli da Heather Ingman razdoblje od 1920.-1935. g. opisuje kao „prijelazne godine“, i dalje obilježene borbom za neovisnost, stagnirajućim gospodarstvom, postupnim propadanjem irskog jezika i represivnom vjerskom klimom (2009, 113). U tom „postrevolucijskom razdoblju“, tvrdi Ingman, građanski rat, cenzura, duboki društveni konzervativizam, puritanska vjera i uske definicije nacionalizma obilježile su novo osnovanu državu i duboko razočarale pisce.

Kako je energija koju je probudio Književni preporod, Ustanak 1916. i Rat za samostalnost blijedjela u ozračju represivne i provincijalne atmosfere 1920.-ih i 30.-ih godina, kratka je priča nerijetko zrcalila realističku svijest o ograničenjima irske nacije otjelovljene u irskoj državi (Ibid., 116).

S druge strane, međutim, ovom je razdoblju isto tako svojstvena snažna poetičnost kojom se slavi ritam života na selu, lokalno i svakodnevno, a koja upućuje na to da je kratka priča kao forma i u ovome periodu zadržala svoja emancipacijska obilježja.

Riječ je o karakteristikama koja se može zamijetiti u mnogim pričama toga razdoblja, a koja ukazuje na to da liričnost nerijetko ublažava realizam time što se duboko osobnim, privatnim i romantičnim suprotstavlja pragmatičnom i ograničenom svijetu sitne buržoazije ili ruralnog kraja... Na taj način, autori kratkih priča htjeli su obilježiti prosvjed pojedinačnog, maštovitog i kreativnog duha protiv opresivne i autoritarne okoline vremena (Ibid., 141).

O stvaralaštvu Daniela Corkeryja, kao što je već i ranije bilo prikazano, ne može se govoriti da se ne govori o autorovoj povezanosti sa zemljom i krajobrazom. Citat iz njegova publicističkog djela *Synge and Anglo-Irish Literature* jasno ocrtava koliko je za njega irski identitet intimno vezan upravo uz selo.

Travelling through our quiet midland solitudes in a railway carriage I have often thought how different an experience it was from walking intimately in these same places, knowing whose the cattle were, what fair was to come or had come, whose cottage the spire of smoke was rising from in the distance; while all the time the nostrils were filled with the breathing of the earth

and the ears with its stirrings. It is such essences of the landscape, of the people, of life itself, as will not pierce a sixteenth-inch pane of glass that makes the difference between national and what is now called international literature. (1931, 86)

Oslanjajući se na rad kulturnog teoretičara Stuarta Halla, i Paul Delaney (2006) smatra da se u Corkeryjevom publicističkom opusu uočava poimanje identiteta kao fiksne biti, koje se zasniva na ideji jednog kolektivnog istinskog sepstva i spaja sve one koji dijele zajedničku povijest te je važnije od svih drugih društvenih identifikatora poput klase, roda, vjere ili kulturoloških razlika.

Prema Hallu, ideja identiteta najsnažnija je u vrijeme krize – kojom on smatra kolonizaciju ili buđenje nacionalne svijesti, ali i razdoblja rapidne modernizacije i dekolonizacije – i usmjerena je na obnovu „imaginarnu punoću ili obilja“ zajednice koja je spoznala poniženje ili degradaciju, kroz vjeru u zajedničke običaje, kodove i iskustva, poduprtih idejom da su ljudi ujedinjeni kroz svoj krajobraz, pretke i prošlost (Delaney 2006, 103).

Corkeryjev biograf Patrick Maume (1993) tvrdi da je nepromjenjivost jedna od najizraženijih karakteristika njegova modela tradicije, i da to njegovomu pismu daje emotivnu privlačnost i snagu, ali istovremeno upućuje i na autorovu nemogućnost da se uhvati ukoštac s kulturnim promjenama ili posljedicama povijesnih previranja (135). Po tome je Corkery za Delaneyja blizak prvom od dva načina poimanja identiteta. Ovaj drugi, kako prenosi, koji Hall smatra „manje poznatim i uznemirujućim“ neprestano se pregovara i „nikada nije potpun, uvijek je u procesu“, pod utjecajem povijesti i moći, a što znači da se identiteti uvijek iznova proizvode (Ibid., 101).

Za Delaneyja je Corkery poznat po tome što je kontinuirano naglašavao nacionalni duh koji ujedinjuje suvremene Irce s njihovim precima i njihovom prošlošću i po tome što je tvrdio da arhetipske sile, koje je nazvao „nacionalnom tradicijom“, nalažu oblike irskog pisma (102), a zbog čega se Corkery već desetljećima pogrešno smatra tek kulturnim komesarom. Za Delaneyja i mnoge druge takvo shvaćanje njegova opusa simplificirano je i nepravedno jer upravo u njegovoj kratkoj prozi, spomenuti kritičar uočava autorovu bliskost s drugim načinom poimanja identiteta, kako to vidi Hall.

Ako je Corkeryjeva glavna kritičarska mana nesposobnost da se pomiri s posljedicama promjene, dobar dio njegove kratke proze zabilježio je stvarnost te promjene, jer se ondje bavio 'više uznemirujućim' posljedicama, što je Hall smatrao obilježjem drugog načina poimanja identiteta. Corkeryjeve najbolje pripovijetke često, na primjer, obrađuju temu prevođenja,

preobrazbe i povijesne promjene, i mnoge njegove priče prikazuju zajednice na rubu neke vrste društvenog izumiranja ili kulturnog preustroja... Neobičnost koju dijelom uočavaju i pripovjedači tih pripovijesti i Corkeryjevi čitatelji može se povezati s traumom i tjeskobom u osnovi toga iznenadnog prekida ili prijelaza. (Delaney 2006, 105).

Složenost Corkeyjeva pisma vidljiva je i iz njegova odnosa prema zemlji. Delaney tvrdi da zemlja za Corkeryja s jedne strane osigurava osjećaj sepstva i vezu s prošlošću, ali da se ta veza u njegovoj kratkoj prozi nikada ne sentimentalizira, štoviše „zemlja je oštra i nagrđuje, a zajednice su pune slomljenih i nevelikodušnih ljudi“ (Ibid., 108). S druge strane, točno je da se u kritičarskom opusu, u kojem „se zemlja prikazuje kao repozitorij sjećanja i identiteta, i oblikuje ključni dio pobjede vjere, nacionalizma i zemlje u središtu argumentacije djela *Synge and Anglo-Irish Literature*“ (108), ali ta činjenica isto tako potvrđuje ono što je za Corkeryja izjavio Séan Lucy, koji je ustvrdio da je riječ o jednom od rijetkih irskih pisaca XX. stoljeća koji doista pripadaju krajobrazu. (Ibid.)

Spona između tradicije i identiteta pod navalom moderniteta tema je i priče „Carrig-An-Afrin“ i zapravo objedinjuje čitavu zbirku *The Stormy Hills*, kao uostalom i prethodnu zbirku *A Munster Twilight*, i to na jednaki način, kroz suprotstavljanje ritualne prirode života na selu okolišu koji sve više poprima obilježja novog i modernog. Kao što to potvrđuje i pripovijest „Nightfall“ (ali i „The Emptied Sack“, „A Looter of the Hills“, „The Eyes of the Dead“ ili „The Wager“), kojom smo se bavili u prethodnom poglavlju, napetost između starog i novog oživotvorena je likom ostarjelog povratnika koji je svjestan da su se stvari oko njega promijenile, ali se u tom ne snalazi baš zato što je došlo do prekida, baš zato što se stare vrijednosti i običaji nisu prenijeli na mlade naraštaje ili ih oni jednostavno nisu prihvatili jer ne odgovaraju njihovom svijetu, obilježenom i prodorom kapitalističkih vrijednosti koje je promicala nova irska država.

„Carrig-An-Afrin“ priča je o Michaelu Hodnettu koji u podmakloj dobi postaje opsjednut sjećanjem na farmu na kojoj je nekoć radio, nazvanu po drevnom kamenu koji se na njoj nalazi i koji, kao i tisuće drugih takvih u zemlji, ima duboku društvenu i duhovnu vrijednost jer potječe iz 17. st kad su Britanci Ircima zabranjivali da prakticiraju katoličku vjeru. Katolici su se tada, naime, nalazili na tajnim mjestima u prirodi, obilježenim ostacima od neke ruševne crkve jer se vjerovalo da je područje oko kamena posvećeno, odnosno da „vrvi anđelima“. Unatoč tome, Michael je svojevremeno bio napustio farmu smatrajući da je tlo ondje loše i kupio drugu, nekoć u posjedu vlastele.

Premda mu je druga farma omogućila da se obogati, ostarjeli Michael počinje žaliti za prvom farmom i želi se na nju vratiti. Budući da mu se ta želja probudi u trenutku kada ga posjeti obitelj iz grada, odnosno kada novo i mlado iz (pa i stranih) gradova nadire u njegov tradicionalan svijet, čitatelj sluti da je zapravo riječ o žudnji za osjećajem zajedništva simboliziranog prakticiranjem vjere. Pripovijest, međutim, završava najavom nekog drugog doba, odnosno viješću o uklanjanju kamena s posjeda (za što glavni lik iz očitih razloga ne smije ni čuti), jer on sada onemogućuje širenje ceste, simbola za modernizaciju Irske, u gradnji čijeg zida Michaelova žudnja može tek stršiti kao zahrđali čavao.

I priča Franka O'Connora „The Long Road to Ummera“, jedanaestak godina mlađa od Corkeryjeve, nastavlja temu Irske koja se nepovratno mijenja i u kojoj se niti oni koji je nikada nisu napustili ne snalaze i ne osjećaju kod kuće. Agon je isti kao prije, novo, moderno, gradsko, otuđujuće pred kraj života sve više nagriza svakodnevicu glavnih likova i toliko im iskrivljuje percepciju stvarnosti da ih tjera u senilnu opsjednutost rudnom grudom i drastično sužava prostor pripadnosti. U skladu je to s općom klimom vremena budući da je, kao što smo naglasili i u prethodnome poglavlju, sredina XX. stoljeća u Irskoj između ostaloga obilježena i onime što Heather Ingman naziva 'egzodusom sa sela' (2009, 166). Zato i ne čudi što je kratka proza toga razdoblja tematski snažno obilježena oprekom između ruralnog i urbanog, nemogućnošću prilagodbe na novo okruženje i drukčiji ritam života te srazom starije generacije na selu i mlađe u gradu.

Kod O'Connora je u središtu ženski lik, ostarjela Abby Driscoll iz Ummere, sela u okolini Corka, izgubljena u gradu u koji se doselila kod sina. Kako joj se zdravlje pogoršava, Abby sve više razmišlja o rodnoj grudi gdje želi da je pokopaju, samo što je njezin sin ne shvaća ozbiljno, makar joj je još kad su napuštali Ummeru, bio obećao da će se pobrinuti da se vrati. Štoviše, sinu, koji je u gradu u svakom smislu uspio, nerijetko je zbog majčina neprofinjenog ponašanja i poštivanja seoskih običaja i neugodno. Pritom treba istaknuti da O'Connor otpočetka naglašava važnost zajednice za osjećaj pripadnosti kao ono za čime Abby doista čezne u gradu („Neighbours, my son Pat, is after giving me his word, and he'll bring me back to ye when my time comes.' (73)) Nakon što uvidi da joj sin neće ispuniti želju, Abby pokuša pobjeći taksijem u kojem joj pozli. Tek nakon što Abby završi u bolnici, sin joj ispunjava želju.

It was a spring day, full of wondering sunlight, when they brought her the long road to Ummera, the way she had come from it forty years before. The lake was like a dazzle of midges; the shifts of the sun, revolving like a great mill-wheel, poured their cascades of milky

sunlight over the hills and the little whitewashed cottages, and the little black mountain cattle among the scarecrow fields... 'Neighbours, 'Neighbours, this is Abby, Batty Heige's daughter, that kept her promise to ye at the end of all.' (*Crab, Apple, Jelly Stories and Tales*, 74)

Završetak, koji se doima gotovo kao povratak majčinih skutima (*milky sunlight*), vraća Abby organskoj zajednici, sinonimnoj s toplinom skladnog ritma starog društvenog poretka (*the shifts of the sun, revolving like a great mill-wheel*), odnosno antonimnim s hladnim modernitetom irskoga grada koji je ostavila za sobom i u kojem Abby nema susjeda premda ondje živi već nekoliko desetljeća („They tried... to make me stop among foreigners in the town...” (*Crab, Apple, Jelly Stories and Tales*, 81)).

Pripovijesti Liama O'Flahertyja, objedinjene u zbirci *Two Lovely Beasts and Other Stories* iz 1948. godine, predstavljaju značajan odmak od lirične, mogli bismo reći gotovo idealizirane, vizije života na selu tipične za njegov mladenački opus. O'Flahertyjev ruralni krajobraz četrdesetih godina prošloga stoljeća više ne odišu ranijom plodnošću i bogatstvom života nego su to opustošeni i osiromašeni prostori, Bogu iza nogu. Ni grad, međutim, barem u duhovnom smislu, ne nudi mnogo više. Heather Ingman tako pripovijest „Two Lovely Beasts“, čiju analizu ovom prilikom donosimo, opisuje kao „detaljnu studiju o društvenoj i psihološkoj cijeni materijalnog napretka i uspona individualizma nad životom zajednice“ (170).

Pripovijest je to o osiromašenom seoskom gospodarstvu na zapadu Irske 1930-ih godina, gdje preživljavanje članova zajednice ovisi o međusobnom pomaganju, no glavni lik Colm Derrane razvija bolesnu glad za uspjehom pa makar naštetio obitelji i susjedima. Pohlepa, kojom krši nepisane zakone sela, odvest će ga u grad, ali ono što slijedi nije njegov konačni pad, barem ne na razini zapleta, a što čitatelj očekuje. Štoviše, Colmov uspon neizravno prouzroči smrt udovice Kate Higgins, koja ga u nekoliko navrata moli za pomoć, i konačnu propast njezine obitelji, dok Colm uspije kao nitko iz toga sela do tada. Zato što se ogriješio o nepisane drevne propise Colma ne snalazi nesreća, ali on ostaje zauvijek zaslijepljen svojom pohlepom. Za O'Flahertyja je, čini se, Colmov stvarni pad sadržan u njegovome nemiru, trajnoj opsesiji zgrtanjem, dok je njegova pobjeda u tome što je, za razliku od likova prije njega, Michaela i Abby, Colm ponutrio imperativ zaborava dohujalog na krilima kapitalizma. U Colmu pobjeda i propast supostoje i zrcale propast zajednice, kako u gradu, tako i na selu, i podsjećaju nas na spoj nespojivog kao formulu koja O'Flahertyjev opus redovito i čini tako zanatski uspješnim.

Kao što smo istaknuli već i u poglavlju o glasovima daleko od kuće, šezdesetih i sedamdesetih godina, uslijed napuštanja politike protekcionizma i otvaranja međunarodnoj privredi i industriji, u Irskoj dolazi do znatno povoljnijih gospodarskih uvjeta, raste izvoz i razina stranih ulaganja pa se dotad nezaustavljivi trend emigracije preokreće. Prirodno, emigracija stoga više nije u središtu spisateljskog zanimanja, ali stara tema odlaska iz sela u grad jest, posebice u smislu psihološkog učinka na unutarnji život lika, kao što to sjajno pokazuje Ó Faolainova pripovijest „The Kitchen“ iz 1969. g. Ona nas vraća pitanju utjecaja brze modernizacije života na osobno i kolektivno sjećanje, koju smo zabilježili već i na početku stoljeća. Riječ je gotovo o nužnosti da se zaboravi stari život na selu, koji implicira sve ono što se naslijedilo od obitelji, pa i matične zajednice, kako bi se mogao izgraditi novi u gradu, u koji se staro više ne uklapa.

Priča se temelji na pripovjedačevom sjećanju na majčinu kuhinju i sve što se s majkom događalo u poodmakloj dobi, u trenutku kada njezin gradski identitet, koji je marljivo stjecala godinama, doslovce isparava u minuti, pred bojazni da će joj stanodavac, u nastojanju da proširi postolarski posao, oduzeti kuhinju. Trenutak je to koji razotkriva majčin strah od deložacije, raširene prakse iz vremena dok su ona i njezina obitelj još živjeli na selu.

...there is not a peasant widow woman from the mountains of west Cork to the wilds of Calabria who does not feel her kitchen as the pulse and centre of her being as a wife and mother. That red-tiled kitchen had been my mother's nest and nursery, her fireside where she prayed every morning, her chimney corner where she rested every night, the sanctum sanctorum of all her belongings, a place whose every stain and smell, spiderweb and mousehole, crooked nail and cracked cup made it the ark of the covenant that she kept through forty years of sweat and struggle for her lost husband and her scattered children. (*The Talking Trees*, 61)

Kroz sjećanje na epizodu kada se majka odbila odreći kuhinje kao središta svog identiteta, pripovjedač shvaća da ako se želi osloboditi naslijeđenog seoskog mentaliteta, mora zaštititi vlastiti psihološki prostor od nadiranja uspomena na majku.

She was a grand old warrior, she faught her fight to a finish. She was entirely right in everything she did. I am all for her. Still, when I switch on the bulb over my head, I do it only to banish her, to evict her, to push her out of *my* kitchen, and I often lie back to sleep under its bright light lest I should again hear her whispering to me in the dark. (*The Talking Trees*, 67)

Ovaj citat sjajno ocrtava način na koji likovi u različitim povijesnim okolnostima iskupljenje ili spas kontinuirano postižu izmaštanim prostorom, koji smo prvi put uočili kod Moorea, a koji uočavamo i dalje, primjerice kod Johna McGaherna, u priči „The Slip-Up“ iz 1979 g.

Premda je u središtu McGahernove pripovijesti lik koji je davno emigrirao u London, nismo je svrstali u poglavlje o glasovima daleko od doma jer smo mišljenja da čitava narativno-prostorna struktura počiva više na sukobu između sela i grada nego domaćeg i stranog. Premda je Michaelov vanjski život već godinama usmjeren na grad, onaj unutarnji zapravo se nikada nije puno odmaknuo od sela, kao što je jasno vidljivo iz njegove čežnje za jednoličnim ritmom kakav može pružiti samo selo, a koji Michael, ironično, u gradu pokušava zamijeniti dnevnim odlascima u supermarket, uvijek prema istom planu i rasporedu.

Every morning since he retired, except when he was down with that winter flu, Michael walked with Agnes to Tesco's, and it brought him the feeling of long ago when he walked round the lake with his mother, potholes and stones of the lane, the boat shapes at intervals in the long lake wall to allow the carts to pass one another when they met, the oilcloth shopping bag he carried for her in the glow of chattering as he walked in the shelter of her shadow. Now it was Agnes who chattered as they walked to Tesco's, and he'd no longer listen, any response to her bead of talk had long become nothing but an irritation to her; and so he walked safely in the shelter of those dead days, drawing closer to the farm between the lakes that they had lost. (*Creatures of the Earth*, 128-29)

U Michaelovoj mašti dva krajobraza isprepliću se, samo što je, paradoksalno, onaj izmaštani zapravo za njega puno stvarniji. Dinamika kojom se izmjenjuju potpuno je neodvojiva od opreke selo-grad pa mi ovu priču prije svega čitamo kroz prizmu gubitka proizašlog iz života izvan zajednice, bez dodira s prirodom, što nipošto ne znači da o ovoj priči nije moguće govoriti u smislu diskursa nostalgije prisutnog u pripovijestima o emigraciji.

Kao što smo već vidjeli, McGahernovo stvaralaštvo nerijetko nudi kritiku irskog provincijalizma, represivne uloge crkve, posebice na selu i u malim mjestima, kao i sliku obiteljskog ozračja koje ne dopušta slobodu potrebnu za autoaktualizaciju likova, tako da u slučaju ove pripovijesti možemo na neki način govoriti o revidiranoj verziji sela. Drugim riječima, u kontekstu sve većeg prodora krupnog kapitala, autor u prvi plan stavlja pastoralno naličje ruralnog. Riječ je o postupku koji je kod McGaherna najviše zamjetan nakon 1970., otkada mu likovi sve više bježe u okrilje sela (poglavito na zapadu zemlje), do tada

sinonimnim sa zatvorom bez mogućnosti bijega. Ipak, u slučaju McGaherna, o toj bi pojavnosti bilo pogrešno govoriti u smislu obrata jer je njegovo pismo presloženo da bi se moglo svesti na jednoznačne zajedničke nazivnike, pa čak i na razini jedne zbirke. *Getting Through*, kojoj pripada i „The Slip-Up“, tako nudi i čitav niz likova ograničenih nazadnim mentalitetom irske provincije, čime ruralno zapravo zadržava konotacije koje je kod McGaherna imalo i ranije.

Kod Agnes i Michaela, međutim, uzaludnost potrage za smislom u gradu kao ne-mjestu koje inherentno ne može pružiti istinski doživljaj iskonskog za kojim likovi nepovratno čeznu vezan je i uz autorovo poimanja irskog iseljeništva u velikim gradovima. Kao što smo već pokazali u poglavlju daleko od kuće, McGahernov opus iz ovoga razdoblja nerijetko razotkriva teške uvjete u kojima Irci žive baš u Londonu, gradu, koji im zbog svoje zemljopisne blizine pruža iluziju lakog povratka, i time čini njihov gubitak još bolnijim. Kao što piše Grace Tighe Ledwidge (2013), McGahernov London za Irce je neka vrsta „pakla“ iliti „donjeg svijeta“ pa ona i u ovoj pripovijesti primjećuje da su Michael i Agnes ograničeni kretanjem u trokutu između njihove kuće, supermarketa *Tesco* i lokalne gostionice u koju svaku večer navraćaju na pivo. Kao i većina irskih doseljenika, i oni su posve odsječeni od stvarnih tokova grada. (85).

Tema gubitka „osjećaja za sveto“ u gradu (246), kako to opisuje Heather Ingman, svoj vrhunac doživljava u McGahernovoj noveli iz 1993. g. „The County Funeral“. Ingman, naime, devedesete godine u Irskoj, opisuje kao desetljeće „ubrzane preobrazbe“, kada Irska postaje Keltskim tigrom, igračem u globalnoj ekonomiji (243), posljedica čega je, između ostaloga, još podijeljenije društvo nego prije. I u tom ozračju McGahern nastavlja ustrajati na ritmu malenoga mjesta sa snažnom zajednicom, kao jedinoga života po mjeri čovjeka.

Sadržajno je riječ o povratku trojice braće Ryan (Phillyja, Fonsieja i Johna) u mjestашce Gloria Bog nakon smrti ujaka. Kao što smo kod ovoga autora već imali, kružna struktura pripovijesti - iz grada na selo, sa sela natrag u grad, uz dominantnu ideju Phillyjeva konačnog povratka na selo, s kojom se priča, počivajući na slavljenju lika i djela pokojnika, zaključuje - sugerira dostojanstvo i jednostavnost kao vrijednosti kojima isprazan i neumoljiv život u gradu jednostavno ne može konkurirati. Pripovjedna dinamika tako kontinuirano ovisi o suprotstavljanju sela gradu pa sama pomisao na Gloria Bog uzdiže Phillyjeve misli i „shuts out the day with amazing brightness“, u odnosu na „gray, dull light“ Dublina. Po istoj logici, najupečatljivija slika grada ona je u kojoj mlada majka lakira nokte ispred kuće, gotovo nesvjesna kćerkice u nepomičnim kolicima pokraj nje (376), dok je selo mjesto gdje zajednica

odaje počast svojim mrtvima i život, u tim najsvetijim trenucima, u svom početku i kraju, nije ni u tome novom dobu izgubilo na svojoj svetosti (404).

Ipak, uzimajući McGahernov opus kao cjelinu, opreku selo-grad bilo bi pogrešno sagledati samo kroz prizmu povijesno društvenih promjena u Irskoj jer je riječ o motivu koji za ovoga autora ima gotovo antropološki značaj. To što se suprotno u McGahernovome radu češće složeno isprepliće nego što jedno drugo isključuje vraća nas na uvodno iznesene teze o irskom identitetu kao spoju nerazdvojivih proturječnosti, koje već više od jednoga stoljeća čine lice irske kulture, ali istovremeno posjeduju i univerzalno ljudsko naličje.

McGahernov utjecaj snažan je među piscima mlađeg naraštaja pa će poigravanje suprotnostima baš po toj McGahernovoj logici biti značajno i za pripovijest Clare Keegan „Walk the Blue Fields“ (2007), u kojoj će svećenik spoznati da neistražen život nije vrijedan življenja baš u trenutku kada izgubi svaku mogućnost da ga proživi jer je upravo vjenčao ženu zbog koje je okaljao svoj zavjet. Budući da svećenik nakon ceremonije vjenčanja nalazi iskupljenje na najneočekivanijem mjestu izlizana priča o prekršenom zakonu celibata dobiva neočekivanu svježinu. Posljednji redci pripovijesti tako su posvećeni trenutku kada svećenik odlazi od kineskog iscjelitelja, iznenadivši čitatelja svojom tjelesnom i duhovnom snagom.

Where is God? he has asked, and tonight God is answering back. All around the air is sharp with the tang of wild currant bushes. A lamb climbs out of a deep sleep and walks across the blue field. Overhead the stars have rolled into place. God is nature. He remembers lying naked with Lowlor's daughter in a bed outside of Newy town. He remembers all those dandelions gone to seed and how he said he would always love her. He remembers those things, in full and feels no shame. How strange it is to be alive. Soon, it will be Easter. There is work to be done, a sermon to be written for Palm Sunday. He climbs the fields back towards the road, thinking about his life tomorrow, as a priest, deciphering, as best he can, the Roman language of the trees. (*Walk the Blue Fields*, 94)

Mogućnost iskupljenja u imaginaciji prizvanoj krajolikom ne budi asocijaciju na Keltskog tigra, nego na uistinu mitsku ljepotu krajobraza koji trajno prkosi povijesti zatupljujuće monotonije, okrutne neimaštine i propalih snova. Zato se i u ostalih šest pripovijesti u Keeganičinoj zbirci susrećemo s dobro poznatim likovima: djevojkom koja se sprema napustiti domovinu, seljakom koji jedva spaja kraj s krajem, piscem koji odlazi na umjetničku stipendiju, parom među kojim više nema strasti. Drugim riječima, to su jednako usamljeni likovi kao i prije, ali u novome stoljeću za njih ima nade; nade u obliku avionske karte ili slučajnog susreta s kineskim iscjeliteljem kao naznake nekog novog početka, kao

začetka priča u kojima će slijediti svoju žudnji. I zato, unatoč tome što su baš zbog toga Keeganičine pripovijesti univerzalnog karaktera, zbirku *Walk the Blue Fields* ipak ostavljamo za sobom pod dojmom da su se sagledane skupno one mogle dogoditi samo u Irskoj.

10.2. Izmještenost uzrokovana potisnutom seksualnom žudnjom

Budući da imaginaciju kao iskupljenje navodimo kao još jedan provodni motiv u irskom novelističkom korpusu, uz njegovo lice potrebno je navesti i njegovo naličje. Konkretno, riječ je o pričama u kojima mašta figurira kao tek još jedan paralizirajući faktor. Ako o tom motivu možemo govoriti kao o onome koji otvara prostor, onda on potječe od Moorea, dok u slučaju onoga koji ga ograničava govorimo o liniji koja se nastavlja na Joycea. U drugoj polovici dvadesetog stoljeća imaginacija je gotovo neizostavna tema u pripovijestima Williama Trevora, napose onima iz sedamdesetih godina. O sedamdesetim godinama već smo govorili kao o razdoblju kada je unatoč znatno optimističnijoj sveopćoj klimi u zemlji, snažna i ona struja za koju se Irska i dalje nije puno promijenila.

Prema Heather Ingman (2009) i „An Evening with John Joe Dempsey“ i „The Death of Peggy Meehan“ pripadaju Trevorovoj seriji priča o životu u provinciji kao mjestu koje je pogubno za seksualni život pojedinca. Za taj problem, kako navodi Ingman, nema rješenja jer irsko društvo o njemu uporno šuti (195). I iako u ovome djelu usko govorimo o temi potisnute seksualnosti, Trevora, kao i mnoge prije njega, zapravo su šire zanimale posljedice nastanka identiteta, kako osobnog, tako i nacionalnog, u izrazito krutim i zadanim okvirima.

U „An Evening with John Joe Dempsey“ pratimo mladoga Joea Johna na njegov petnaesti rođendan, dobi kada se događa prijelaz iz djetinjstva u adolescenciju, kada pojedinac dostiže određeni stupanj autonomije, samo što to nije slučaj s Trevorovim protagonistom. Na dan kada Joe slavi petnaesti rođendan vlasnik lokalne trgovine počasti ga čašicom alkohola i pričom o engleskim prostitutkama koje su se njemu, kao Ircu na putovanju, besramno nudile u Londonu. Obrtanjem hijerarhije po kojoj su prostitutke krnji stereotip Irkinje u emigraciji Trevor se uspješno ruga propagandom raširenoj ideji da je urbano iskvareno, a ruralno nevino te da je odlazak u London oblik propasti.

Kastrirajući odnos s posesivnom majkom s kojom i dalje živi unatoč tome što mu je pedeset godina, utjelovljen je majčinim snom koji g. Lynch prepričava dječaku, a u kojem su mu, znakovito baš noge izgorjele u plamenu pakla. U društvu koje spolnost izjednačava s grijehom, implikacija je da jednako pasivna sudbina iščekuje i Joea, koji se po svemu sudeći nikada, ni doslovno ni metaforički, neće odlučiti na „put pod noge“. U trenutku kada mu

majka zabrani da se druži s Quiglyjem, prijateljem koji mu je od rane dobi potpirivao seksualne fantazije, dječak će se povući u paralizirajući svijet mašte, oživotvoren željeznim krevetom u njegovoj momačkoj sobi.

He closed the door of his room and looked with affection at his bed, for in the end there was only that. It was a bed that, sagging, held him in its centre and wrapped him warmly... No one said to him now that he must not keep company with a crazed dwarf. In his iron bed, staring into the darkness, he made of the town what he wished to make of it, knowing that he would not be drawn away from his dreams by the tormenting fingers of a Christian Brother. He travelled alone, visiting in his way the women of the town, adored and adoring, more alive in his bed than ever he was at the Christian Brothers' School, or in the gray Coliseum... In his bed he entered a paradise: it was grand being alone. (*The Collected Stories*, 267)

U središtu je zapravo ironizacija ideje pokretljivosti u smislu nadilaženja fizičke i zamišljene barijere. Vrata i prozori, koje smo do sad imali kao motive snažnog simboličkog naboja za ženski glas, ovdje ne funkcioniraju kao zapreka između vanjskog i unutarnjeg, javnog i privatnog, društvenog i intimnog svijeta lika. Njegov prijatelj Quigly upravo će virenjem kroz prozore ne jedanput nabasati na prizore o kojima će pričati prijatelju, dok će se ovaj redovito sklanjati u intimu svoje sobe, iza zatvorenih vrata, ne bi li te prizore proživio u svojoj glavi kad već izvan nje ne može, jer mu glava to ne da.

Why couldn't he say to his mother that he'd drunk three bottles of stout in Keogh's? Why couldn't he say he could see the naked boy of Mrs Taggart? Why hadn't he said to Mr Lynch that he should tell the truth about what was in his mind, like Quigley told the truth? Mr Lynch spent his life returning to the scenes that obsessed him, to the Belgian woman on the ground and the tarts of Piccadilly Circus. Yet he spoke of them only to fatherless boys, because it was the only excuse for mentioning them that he'd been able to think up. (*The Collected Stories* 271)

Kao i drugdje, a opet ponajprije u korpusu o ženskim glasovima, pojavljuje se motiv siročeta kao označitelja za izvor neuroze lika, za rascjep između mislećeg i djelujućeg, te motiv prozora, kao simbola za granicu između njegova vanjskog i unutarnjeg života. Sve su to elementi kojima se Trevor spretno poigrao ne bi li ironizirao ideju emigracije, posebice u Veliku Britaniju, kao početak moralnog pada Iraca ili Irkinja, dok se njihova stvarna propast događa kod kuće, gdje maćehinski odnos države gluhe za stvarne probleme u zemlji ne omogućava građanima uvjete života potrebne za stjecanje spolne i emotivne zrelosti.

„A Death of Peggy Meehan“ još je ekstremniji primjer jer samoću u kojoj mašta pripovjedač shvaća kao kaznu koja ga kao odraslog sputava isto onako kako ga je ograničavajući odgoj sputavao dok je bio dijete, tjerajući ga na dvostruki život koji smo ponovno kontinuirano zamjećivali kod ženskih glasova. I kao što mu kao djetetu stariji roditelji nisu dopuštali da hoda po zidiću, odlazi drugoj djeci na igranje ili se valja po travi, kao sredovječan pripovjedač, debelo poslije njihove smrti, on se ostaje kretati potpuno istim koordinatama s kojih mu oni nekoć nisu dopuštali da 'skrene'.

At forty-six I walk alone on the brief promenade, or by the edge of the sea or on the road to Cork... I cook my own food. I sleep alone in a bed that has an iron bedstead. On Sundays I go hypocritically to Mass in the Church of the Holy Redeemer; I go to Confession and do not properly confess; I go to Men's Cofraternity, and to Communion. And all the time she is there, appearing in her patch of light to remind me that she never leaves me. And all the time on my knees at Mass, or recieving the Body and the Blood, or in my iron bed, I desire her... I have a carnal desire for a shadow, which in turn is his Mockery of me: His fitting punishment for my wickedest thought of all. (*The Collected Stories*, 399)

Premda se tako učestao motiv siročeta u ovoj pripovijesti ne pojavljuje eksplicitno, on se sugerira pripovjedačevom usamljenošću i izgubljenostu unatoč 'oku koje sve vidi'. Pripovjedačeva dezorijentacija u odrasloj dobi nastavak je njegova izgubljenog djetinjstva, pa on do kraja ostaje bezimen i nevažan, zauvijek izmješten od sebe samoga, nikad 'svoj', baš onako kao što je to otpočetak bio i u roditeljskom domu.

God and the organization of His Church were far more important than my father's duties in Cosgriff and McLoughlin, or my mother's housework, or my own desire to go walking throught the heathery wastelands that sloped gently upwards behind our town. God and the priests in my Aunt Isabella's house, and the nuns of the convent elementary school and the priests of the Church of the Holy Redeemer, were at the centre of everything... In my mind I mocked the holiness of my parents and imitated their voices; I mocked the holiness of my Aunt Isabella; I talked back to my parents in a way I never would; I laughed and said disgraceful things about God and the religious life. Blasphemy was exciting. (*The Collected Stories* 393-394)

Posljedice su to života u državi koja je ostavši bez vladara tražila čvrsta uporišta. Priče o potisnutoj seksualnosti povijest su Irske koja je ustavom muškarcima odredila da grade javnu sferu, a ženama onu kućnu, intimnu, i pritom ovlasila Crkvu da bude gospodar života i smrti u obje oblasti. Kao posljedica pojavljuju se pripovijesti o neispoljenom jastvu, ali i one o nasilju i seksualnom zlostavljanju. U poglavlju o ženskim glasovima već smo pisali o

sedamdesetim godinama prošloga stoljeća kao onima tijekom kojih počinje borba za ženska prava i tijekom kojih potisnuta seksualnost postaje jednom od dominantnih tema irskih autorica pa ne čudi što ih Heather Ingman opisuje i kao one kada se o navedenom problemu počinje govoriti sa „svježom iskrenošću“. Uz to, treba napomenuti da 1965. g. izlazi i zabranjen McGahernov roman *The Dark*, u kojem je pisac otvoreno progovorio o seksualnom zlostavljanju u obitelji, ali i unutar same crkve, te zbog toga izgubio posao i upisao u povijest irske književnosti ono što danas poznajemo kao *McGahern Affair*.

Istom temom autor se pozabavio i u „Coming into His Kingdom“, priči koja je kao i ovi prethodni primjeri ispriповjedana u prvom licu. Dok se u Trevorovim pričama krevet pojavio u ulozi željeznih okova koji sprječavaju protagonista da se i doslovno i metaforički otisne u svijet, u McGahernovoj pripovijesti on ima mnogo zlokobniju ulogu jer najočitiје upućuje na spolno zlostavljanje u obitelji gdje ga otac i sin dijele kao ležaj. Ideja seksa iz užitka u mladoj pripovjedačevoj svijesti neprestano se zbunjujuće isprepliće s temom seksa radi prokreacije, i budući da je dječak izgubio majku, implikacija je da otac udovac dječaka seksualno iskorištava jer negdje mora upražnjavati tu potrebu. U katoličkom društvu kao što je irsko, gdje se seks iz užitka izjednačava s grijehom i sveden je na tjelesnu potrebu, dječak zbunjeno pristaje na zavjet šutnje i ostavlja monstruoan čin u intimi četiri zida spavaće sobe.

Još ekstremniji primjer iste obiteljske dinamike nalazimo u pripovijesti mnogo recentnijeg datuma, onoj Clare Keegan „The Parting Gift“, iz već spomenute zbirke *Walk the Blue Fields*. Riječ je o pripovijesti koja je prvi put izdana 2006. g., u časopisu *Granta* s temom Naši najmiliji (*Loved Ones*), a bavi se incestuoznim odnosom oca i kćeri, koji zapravo omogućava majka. Motiv doma kao mjesta koje ne pruža utočište nego dovodi u opasnost, kao što smo već istaknuli na više mjesta u ovome radu, u pripovijestima o incestu doživljava svoju najgrozomorniju verziju jer se ono najstrašnije događa u najintimnijem dijelu doma, u sobi za odmor, u spavaonici.

Još strašnija u ovoj priči je, međutim, motivacija. U državi u kojoj je nakon Velike gladi, katolička crkva promicala politiku kasnijeg stupanja u brak i manjeg broja djeca, a koja je u Irskoj bila normom sve do druge polovice 20. stoljeća, incest se pojavljuje kao oblik kontracepcije (podsjetimo, pravo na kontracepciju, bračni parovi neće ostvariti prije 1979. g.). Majka, naime, nije htjela veliku obitelj, a dobila je petero djece, pa je, kad god bi je htjela disciplinirati, bezimenoj protagonistici, kao najmlađoj, prijetila da će je utopiti u kanti vode. Uz to, djevojčicu je otprilike jedanput mjesečno slala da seksualno zadovolji oca sve do trenutka do njezine spolne zrelosti, do kada djevojčica nije dobila menstruaciju, a što je jasna

aluzija na nemogućnost da protagonistica kao odrasla ikada dostigne istinski stupanj zdrave spolne zrelosti.

Pripovijest se inače događa u rasponu od svega nekoliko sati dok se, sada kao punoljetna djevojka, protagonistica priprema za odlazak u New York, iz kojega se, po svemu sudeći, ne kani vratiti. Kao ironizacija ideje idiličnog života na selu postavlja se njezin posljednji pogled na obiteljsku kuću okruženu stablima trešnje i kruške, razigranim ovčarima i bujnim zelenilom, kojem se oštro suprotstavlja jedini prizor koji kao sjećanje na djetinjstvo djevojka u tom trenutku može zazvati u svojoj glavi. Sjećanje je to na majku koja utapa neželjene psiće u kanti vode, netom prije nego što ju je prvi put poslala ocu. I premda se djevojin odlazak može tumačiti kao naznaka da djevojka kreće u novi život ili da će, kako to navodi Vivian Valvano Lynch (2015), izbjeći majčinu sudbinu (144), kraj pripovijesti koji uključuje prizor njezina plakanja u javnom zahodu aerodroma ne može nas ne podsjetiti na priču Neila Jordana „Last Rites“, analiziranu u poglavlju o glasovima u emigraciji, a u kojoj bezimeni protagonist, kao Irac u stranom metropolisu, postaje 'gnojem društva'. I Valvano Lynch, naime, u takvom završetku čita trenutak kada djevojka zauvijek postaje nevidljivom, trajno zarobljenom u kontekstu iz kojega potiče (2015, 145).

Budući da priča ne nudi nikakvu naznaku kazne za počinitelje strašnog nedjela, autorica se spretno naruguje i ideji skrbi države za svoje građane kroz odvojenu sferu javnog i privatnog. Kao što primjećuje Lynch pozivajući se na Robbieja Gilligana, protagonistica nikada nije dobila priliku da postane 'javno dijete', to jest ono čiji privatan svijet postaje javnim poslom zbog toga što postoji očiti razlog za brigu za djetetovu sigurnost i dobrobit, a koji je trebao potaknuti državni aparat na korake za osiguravanje barem osnovne skrbi (Ibid.). Riječ je o poruci koja je sjajno oživotvorena upravo prizorom uplakane djevojke u javnom zahodu, kao onom koji zaključuje tragičnu pripovijest.

Potisnuta seksualnost obrađivala se, međutim, i mnogo prije sedamdesetih godina prošloga stoljeća, i to na komičan način, kao na primjer u pripovijesti Franka O'Connora iz 1948. g., „Judas“. Već sam naslov upućuje na autorovu kritiku države koja je dopustila Katoličkoj crkvi da uđe tako duboko u irsku obitelj. Sadržajno je riječ o zaljubljenosti i popratnim mukama naivnog pripovjedača Jerryja, koji se zbog svojih emotivnih uspona i padova, te ničim izazvanih ushićenja i strepnji čitatelju doima kao nedoraslo dijete. Jerry, naoko samostalan odrastao čovjek i zaposleni službenik, prvi se put, naime, našao pred pitanjem kako da izda majčinu ljubav zbog Kitty Doherty, medicinske sestre koja mu se silno sviđa. Priča pritom do čitatelja dolazi putem Jerryjeve ispovijesti određenom Michaelu Johnu. I dok se protagonist muči pitanjem kako da bude s Kitty i pritom ne postane Juda, koji

će olako izdati majčinu ljubav zbog djevojke za koju se pokaže da i nije tako nevina kako on to isprva misli, pravi Juda je zapravo majka koja ga je svojom posesivnom ljubavlju učinila neurotičnim maminim sinom.

Isto tako, kao i prethodni primjeri, i O'Connorova se pripovijest poigrava idejom javnog i privatnog, društvenog i intimnog kroz znanje u koje pripovjedač ima uvid i koje je od njega skriveno. Kao izravna konkurencija Kitty, majka drži ključeve lanaca u Platonovoj pećini, sve do trenutka kada 'grešnost' odabranice srca njegova Jerryja ne primori da okrene glavu prema svjetlu i posljedično ostane zaslijepljen.

At that I began to laugh like an idiot. This was worse than appalling. This was a nightmare. Kitty, whom I had thought so angelic, talking in cold blood about „spooning with fellows all over the house. Even the bad women in the book I's read didn't talk about love in that cold-blooded way... It was like another door opening on the outside world... like a man who'd lived all his life in a dungeon getting into the sunlight for the first time and afraid of every shadow. (*The Common Chord*, 50)

Obiteljski kontekst kroz koji irski novelisti kontinuirano razmatraju temu potisnute seksualnosti i spolne nezrelosti gotovo se bez iznimke isprepliće s nefunkcionalnošću irskog društva zakačenog na lažni moral Katoličke crkve. Zato je u suštini Jerryjeva problema upravo idealizacija žene poistovjećene s likom Djevice Marije i otjelovljene njegovom majkom. Ispovjedni karakter njegova pripovijedanja predstavlja daljnju ironizaciju takve društvene slike budući da je prijatelj kojemu Jerry ispovijeda svoje ljubavne boljke tek veliko uho koje naivnom pripovjedaču ne daje komentar koji bi mu eventualno mogao pomoći staviti stvari na svoje mjesto i nazvati ih pravim imenom.

10.3. „Unutrašnje progonstvo“ i „politika pripadnosti“ kao uzrok društvene izmještenosti

Naivnost i nezrelost pripovjedača u opusa Franka O'Connora svoj će vrhunac dostići u još jednoj njegovoj pripovijesti iz četrdesetih godina prošloga stoljeća. Riječ je razdoblju kojim za Heather Ingman, irskom kratkom pričom dominira tema usamljenosti (2009, 173). Upravo je usamljenost protagonista u priči „The House that Johnny Built“ ono što čitatelju ostavlja gorak okus u ustima unatoč njezinom komičnom tonu. Dvodimenzionalnost likova u percepciji svijeta pripovjedača koji se izravno obraća čitatelju zrcali tužnu sliku nezrelog

odraslog muškarca. Njegovo nedoraslo poimanje ljubavnog odnosa isključivo je uvjetovano materijalizmom društva koje ga je iznjedrilo.

Naslov je tako zapravo parodija kuće kao simbola za psihološku strukturu lika koji u njoj živi, budući da je kuću koju je „Johnny sagradio“ zapravo sagradio mjesni arhitekt koji je za svoj projekt od njega dobio odriješene ruke. Uz to, razlog gradnje još jedanput potvrđuje kuću tek kao statusni simbol unutar provincijalne društvene strukture. Naime, nakon što se lokalna liječnica odbije za njega udati, u prizoru u kojem joj se Johnny bez poduljeg predstavljanja, a kamoli romantičnog upoznavanja, pokuša prikazati kao dobra prilika, glavni lik odluči sagraditi velebno zdanje koje će liječnicu svojom raskošnošću do kraja života podsjećati da je pogriješila. Pritom je jedina Johnnyjeva autorska intervencija u prostor zabrana arhitektu da objesi slike zbog kojih bi kuća mogla podsjećati na dom ostarjelog neženje.

Materijalizam kao pojava koja sve više nagrizava irsko društvo pojavljuje se i u drugim O'Connorovim pripovijestima, i to kroz motiv klasne raslojenosti kao zapreke za ostvarenje ljubavnih veza (npr. „My First Protestant“, „The Cheat“, „The Corkerys“). „Legal Aid“, na primjer, pripovijest je o mladom nevjenčanom paru s djetetom. Mladoženjin otac, naime, ne dopušta da mu se sin oženi ženom koja u miraz ne može donijeti bar komad zemlje. Kada govori o opusu Mary Lavin iz četrdesetih i pedesetih godina prošloga stoljeća, Heather Ingman naglašava aspekt prisutan i u ovoj O'Connorovoj priči. Ironično je, kaže Ingman, da se u razdoblju u kojem su i crkva i država isticale važnost obitelji, okrutni gospodarski uvjeti i posljedični materijalizam, u novelističkom opusu Mary Lavin postaju faktorom koji će se prepriječiti među članovima iste obitelji i stjerati ih u izolaciju (2009, 173). Kao primjere takvih pripovijesti, Ingman, među ostalima, daje „The Will“ (1944), „The Becker Wives“ (1946), „A Gentle Soul“ (1951), te ih čita u kontekstu trenda čiju pojavu smješta upravo u te godine, sačinjen od korpusa koji secira sitnu buržoaziju katoličkog društva opterećenog materijalizmom i čuvanjem teško stečenog društvenog statusa (172).

Kada govore o radu Mary Lavin, kritičari se dominantno osvrću na antitetične parove među njezinim likovima (Martin 1963, Peterson 1978, Kelly 1980). I čitanje Heather Ingman na jednaki način u Flori u „The Becker Wives“, te u Lally, u priči „The Will“, vidi likove koji se opiru društvenoj klimi u Irskoj (2009, 172 - 173). Ona Lally, naime, opisuje kao osobu koja se od svojih buržujskih sestara i njihova materijalizma razlikuje po tome što je za sebe odabrala teži život, udavši se ispod svog materijalnog statusa, ali u skladu sa svojim duhovnim bićem (Ibid.). Za nas je pritom osobito zanimljiv kraj pripovijesti kada Lally, nakon majčina sprovoda, u vlaku računa trošak mise zadušnice. Ingman u tome prizoru vidi

dokaz da granica između idealista i materijalista kod Lavin nije baš tako crno-bijela (Ibid.), a mi da Laviničini *outsideri* nerijetko pripadaju nestalnim mjestima kao simbolima nepripadnosti koja ih tjera na vječnu kretnju. Takav lik je i Manny iz priče „At Sally Gap“, koja započinje upravo prizorom u autobusu, a govori o braku iz pogrešne motivacije. Snobizam irskog društva odredit će i život Flore, sitne dramske umjetnice iz priče „The Becker Wives“. Naime, Theobald Becker oženit će se njome jer je ekscentrična, ne bi li njenoj dobrostojećoj, ali običnoj i nezanimljivoj obitelji, donijela društvenu pozornost. Flora će svoje umjetničke vrhunce na isti način doživljavati u hotelu, gdje će se s najvećom lakoćom prebacivati iz uloge u ulogu, ali i gdje će je sankcionirati povišeni tonovi supruga, neugodno iznenađenog njezinim preuvjerljivim preobrazbama.

Premda su kritičari tradicionalno uvijek bili usredotočeni na intimni, pa i ženski aspekt Laviničina pisma, Michael Neary (1996) priču „The Becker Wives“ čita kroz prizmu irske potrage za identitetom, kao i u kontekstu trivilizacije ženskog kao nacionalnog amblema (517). Neary, naime, Floru vidi i kao metaforu za Irsku i kao metonimiju za Irkinje. Ona je malena poput Irske u odnosu na politički moćnije zemlje, te je u nastojanju da shvati tko je i šizofreno podvojena, a što je za Nearyja osobito aktualno s obzirom na godinu nastanka pripovijesti. Ovdje je vjerojatno uputno spomenuti da je lik umjetnika kao metafore za Irsku u nastajanju već ranije bio uveo Joyce, i to s Chandlerom u pripovijesti „A Little Cloud“. Chandler se, naime, ne opisuje kao osoba sitne građe nego kao pjesnik sitna talenta, to jest talenta čija veličina ovisi o recepciji među *engleskim* kritičarima.

Da se sada vratimo na Floru, ona je u svojoj domovini malena i u odnosu na državu, to jest muškarce koji je stvaraju.

Flora was small. She was exceedingly small. She was fine-boned as well, so that, as with a bird, you felt if you pressed her too hard she would be crushed. (*Tales from Bective Bridge*, 74)

Stavimo li dom u društveno-povijesni kontekst shvaćamo da on kao kruta državotvorna tvorevina za Irkinje nerijetko ne može čak biti niti zlatni kavez. U priči „The Becker Wives“ on je mrak koji je progutao krhku umjetnicu. Umjesto u konformizam, otjerao ju je u ludilo. To još jedanput potvrđuje ono što smo pisali i u dijelu o ženskim glasovima, a to je da je riječ o neprijateljskom mjestu, dijametralno suprotnom Bachelardovom poimanju doma kao središtu koje pojedinca drži na okupu i pruža mu skrovište za sanjarenje, za življenje fiktivne ili virtualne alternative (1975 [1957], 31-34, 43). Kao metafora za kruto društvo dom kod Lavin poprima toliko kolektivan karakter da, najčešće u vidu provincijalnog mjesta radnje, u okviru narativne dinamike postaje generatorom agona i pokreće čitavu radnju. U „The Will“

kao sinegdoha za Lally, prijestupnicu koja je udajom ispod svoga ranga prekršila nepisane društvene zakone, tako se pojavljuju pera koja joj na dan vjenčanja vire iz šešira, i prkose uzemljenju masivnim namještajem prisutnim u kući njezinih sestara. U „At Sallygap“, s Mannyjevim klaustrofobičnim brakom, tom valutom na cijeni, nadmeću se prizori otvorenog mora i broda na koji se propustio ukrcati.

Podjela na vanjski i unutarnji prostor kao negativnu i pozitivnu polutku već je bila tema i u drugim dijelovima rada. Vratimo li se na ranije kratke priče od ovih iz četrdesetih godina prošloga stoljeća, vjerojatno je najsvrsishodnije krenuti od Joyceovih *Dublinaca* ne bismo li utvrdili što takva hijerarhija prostora govori o razvoju irskosti. Eksterijer se u toj zbirci, naime, opetovano postavlja kao prostor regeneracije za lik skučen klaustrofobičnim interijerom. Unutrašnji prostor pritom funkcionira kao simbol za društvo opterećeno siromaštvom i krizom identiteta koje mu je u nasljeđe ostavila kolonijalna prošlost i suprotstavlja se divljini i nepreglednosti nepredvidive prirode. Gabriela Conroya iz posljednje, i vjerojatno najpoznatije, priče u zbirci „The Dead“, tako će epizode iz društvenog i bračnog života, natjerati da se prepusti obnavljajućoj snazi nesputanog krajobraza. Repetitivnosti njegova beživotnog postojanja, simboliziranog zabavom kod Morkanovih koja se uvijek manje-više događa po istom scenariju (Gabriel održi govor, plešu se društveni plesovi, Freddy dođe pijan, objeđuje se), ozračju dosade, besmisla, licemjerja i usamljenosti, suprotstavlja se nepredvidivost života neuvjetovanog civilizacijom i oživotvorenog snijegom kao veoma rijetkom pojavom u Irskoj.

Gabriel's warm trembling fingers tapped the cold pane of the window. How cool it must be outside! How pleasant it would be to walk out alone, first along by the river and then through the park! The snow would be lying on the branches of the trees... How much more pleasant it would be there than at the supper-table!... It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had com for him to set out on his journey westward. (*Dubliners*, 251)

Kritika se tradicionalno zanimala upravo za obrazac kretanja likova u *Dablincima*. Za Josepha Valentea (1998) kretanje likova odvija se u krugovima frustracije, te istovremeno upućuje na njihovu kolonijalnu nesigurnost oko toga gdje im je mjesto, ali i ontološku neurozu koja ih tjera na kretanje u onome modernističkome smislu, na unutarnji (ako ne već vanjski) egzil. (331). Brewster Ghiselin (1956) pak težnju prema istoku, prema rubu grada ili što dalje od njega, primjećuje u šest pripovijesti, u četiri vidi težnju prema zapadu, dok u tri smatra da je kretanje veoma suženo, gotovo ograničeno na središte Dublina. U noveli „The

Dead“, kaže, putovanje prema istoku, odnosno prema središtu grada pak završava u viziji putovanja na zapad zemlje. Takav smjer kretanja za Ghiselina je metafora za frustraciju Dublinaca nespremni da se upute prema istoku, prema luci i preko mora, prema svijetu u kojem buja život (68).

Istoku se naravno vrlo izravno suprotstavlja zapad, a on svojom pretežito ruralnom strukturom i netaknutom prirodom predstavlja iskonsku irskost, vrelo keltskih mitova i običaja, zbog čega ga je Keltski preporod promicao, a Joyce od njega zazirao. Pročitavši *Dablince*, Ezra Pound pohvalio je Joycea upravo zbog toga što kod njega nema elemenata keltskog ili irskog folklora, tako *en vogue* u to vrijeme, i s oduševljenjem izjavio da „G. Joyce nije ustanova za promicanje irske ruralne industrije“ (Read 1970, 28-29). Ipak, sagledamo li kao spomenuti kritičari zbirku kao cjelinu, smatramo uputnim malo detaljnije razložiti vezu istok-zapad ne bismo li utvrdili je li riječ o suodnosu ili opreci.

Pritom, dakako, treba naglasiti da polazimo od onoga kako je djelo zamislio sam autor. Kako mi to shvaćamo, s nakanom da u *Dablincima* ocrta putanju ljudskog postojanja, od djetinjstva i adolescencije do zrelosti, Joyce je zenit života, u kojem nastaje spoj intimnog i javnog, unutarnjeg i vanjskog, sepstva i persone, oživotvorio tzv. pripovijestima o društvenom životu¹¹⁵. Vratimo se na „The Dead“. S jedne strane sunce izlazi na istoku pa kao izvorište svjetlosti istok odgovara buđenju, rođenju, proljeću, dok zapad, s obzirom na to da sunce ondje zalazi, odgovara mraku, tmini, hladnoći, jeseni, smrti. S druge strane međutim, u svim keltskim dokumentima, bez obzira na to iz kojega kraja, kao i kojega vremena potječu, *dextratio* je povoljan, a okret nalijevo loš predznak (Rječnik simbola, 207-208). U tom smislu par istok-zapad označava dvojnost, a ne suprotnost. Zvijezde, nebeska tijela noći, izlaze na istočnoj strani obzora, prolaze kroz gornju kulminaciju u onoj polovici meridijana koja sadrži zenit da bi kroz donju kulminaciju prošle u onoj polovici meridijana koja sadrži nadir.

Prijelaz u zenit, s probojem u vrhu nebeske kupole, označit će prema tome prijelaz iz života u vremenu u život u vječnosti, prijelaz iz konačnog u beskonačno. Suprotno od toga, prijelaz u nadir, u najnižu točku involutivne krivulje, označit će najdublje potonuće u najgušću materiju.

¹¹⁵Autor je, naime, u svibnju 1906., svom uredniku napisao: „Pokušao sam predstaviti [Dublin]... kroz četiri aspekta: djetinjstvo adolescenciju, zrelost i javni život. Redoslijed priča slijedi tu ideju.“ Florence L. Walzl pritom naglašava da se Joyce predvodio rimskim imenima i fazama ljudskog života pa je djetinjstvo (*pueritia*) razdoblje do sedamnaeste godine, adolescencija (*adulescentia*), od sedamnaeste do tridesete, mladost (*juventus*) od trideset prve do četrdeset pete i starost (*senectus*) od četrdeset pete nadalje. (161, 162)

S jedne strane to je put materijalizacije i na intelektualnom planu put konceptualizacije, a s druge put oduhovljenja i intuicije. (Rječnik simbola, 788).

Smrt se stoga kod Joycea ne pojavljuje kao prolazni, uništavajući aspekt postojanja, kao apsolutni svršetak, nego se u svojoj sposobnosti da obnavlja pojavljuje kao prijelaz, kao inicijacija u nov život, slobodan od negativnog i regresivnog.

U tom smislu i ton u „The Dead“ posve je drukčiji nego u ostalim pričama. Nema neizrečenog, nema eufemizama, klišeja i nedovršenih rečenica kakvima obiluje ostatak zbirke, to jest, pripovjedačka linija prelazi u autentičnost s kojom se u prethodnim pripovijetkama čitatelj ne susreće. To znači da je moguće prihvatiti tumačenja prema kojima kraj zbirke sugerira da bi se živi ipak mogli osloboditi umrtvljujuće rutine mehaničke sadašnjosti i tereta izvlaštene prošlosti. Smrt kao neizbježna karika u ciklusu razvoja nadovezuje se na simboliku zemlje. Takvu je interpretaciju ponudio i Archie K. Loss (1984) ustvrdivši da je na Joycea utjecala likovna umjetnost simbolista. Za simboliste, naime, snijeg posjeduje napetost proizvedenu slutnjom da se pod ledenim pokrovom nešto miče i da će kroz snježni prekrivač ubrzo izbiti život (75). Ako je tako, onda paraliza za Joycea uistinu nije moralna kategorija, kao što to misli Valente, već je ona politička, kako to vidi Loss. „Joyceova paraliza ne upućuje na nedostatak društvenoga djelovanja, nego na društveno djelovanje koje je rezultat preklapanja i razilaženja ciljeva..., odnosa između namjerne svjetlosti i podsvjesnih sjenki“ (Ibid.).

Priroda je jednako moćna i u drugim pripovijetkama. Prisjetimo li se asketskog izgleda sobe g. Duffyja u priči „A Painful Case“, nećemo se puno odmaknuti od asocijacija na zatvor koje su nam zatvoreni prostori budili i u onim kronološki kasnijim, ali prethodno analiziranim, primjerima. Zidovi bez slika, maleno ogledalce, željezni krevet i tek nekoliko jednostavnih komada namještaja čine tu ćeliju na koju je Duffy osudio sam sebe odricanjem od svakog oblika tjelesne ugone, samo što njegovo osamljivanje zapravo nije ulazak u područje duhovnoga. Ono je tek uređena ljuska u kojoj nema mjesta strasti i neredu života, on je mikrokozmos krutog rutiniranog postojanja iz kojega taj bankarski službenik ne može istupiti niti kada mu se ukaže prilika za ljubav s, doduše udanom, gđom Sinico.

Razumljivo, Duffyjev dom kao zaštićen prostor privatnoga u takvoj se konstelaciji ne može razotkriti ni kroz manifestaciju socijalnih zabrana i tabua, kao sadržaja inherentnih prostorima intimnosti, zaštićenih od budnoga oka javnosti. Štoviše, 'najbudnije oko' u ovoj pripovijesti upravo je ono protagonistovo.

He looked down the slope and, at the base, in the shadow of the wall of the Park, he saw some human figures lying. Those venal and furtive loves filled him with despair... He turned his eyes to the gray gleaming river, winding along towards Dublin. Beyond the river he saw a good train winding out of Kingsbridge Station, like a worm with a feiry head winding through the darkness, obstinately and laboriously. (*Dubliners*, 90)

Duffyjev 'pogled odozgo' o kojem je de Certeau pisao kao „arogantnom voajerizmu koji homogenizira urbani život iz želje za čitljivošću, potrage za vizijom sveobuhvatnog razumijevanja“, koja „...omogućava osobi da bude Veliko oko, koje gleda prema dolje kao Bog“ (Soja 1996, 311) važan je, kao što smo uostalom pisali i u drugim dijelovima ovoga rada, jer potvrđuje da je dok si 'gore iznad svih' teško biti 'dolje među svima', kao i da je dok si unutra (u sebi), teško biti vani (izvan sebe), gdje buja život. Spomenuta antiteza, kojom pripovijest „A Painful Case“ završava, naglašena je upravo prizorom putujućeg vlaka kao izravnog nastavka na sliku vijugave rijeke koja je svojom nestalnošću simbol rodности, smrti i obnavljanja, čovjekova postojanja i života okarakteriziranog raznolikošću brojnih skretanja. Takav svršetak g. Duffyja smješta među druge Joyceove protagonista, koji su svi redom, unatoč trenucima epifanije, nespremni istupiti iz života koji ih toliko ograničavaju.

Pozivajući se na Trevora Williamsa, Sean Latham (2002), zato govori o snobizmu pripovjedača koji u svom 'pogledu odozgo' stanovnicima glavnoga grada Irske ne omogućuje razvoj nego im dopušta tek da se koprcaju u prostoru koji im je on dodijelio, izmjestivši ih u područje lažne svijesti, sitničavog snobizma, snova o bijegu ili fiksacije na prošlost i osudivši ih, u njihovoj neosvijestenoj patnji, na život u ropotarnici prošlosti (128). U tome se izdvajaju dvije priče, tvrdi Latham, „The Dead“ i „A Little Cloud“ u kojima se razotkriva nešto skromniji Joyce. Latham, naime, potonju čita upravo kao Joyceov obračun sa snobizmom kao pokretačem vlastitih umjetničkih aspiracija (Ibid.).

Snobizam Anne i Chandlera za Lathama proizlazi iz života para koji teži životu više klase, kao što je vidljivo iz njihove čežnje za sluškinjom, lijepom odjećom i finim namještajem (130). Mogli bismo nadodati da je snobizam srednje klase u nastajanju simptomatičan za društvo koje „je prolazilo vlastitu verziju moderniteta“ i u kojem „su društveni procesi povezani s modernizacijom u glavnim predjelima kapitalističkog razvoja opterećeni problemima siromaštva i kolonijalizma“ (Knežević 2012, 15). Kao najeklatantniji simbol takvoga stanja stvari funkcionira upravo namještaj kupljen na kredit. Naime, opticajem dobara u devetnaestome stoljeću, Europa je izgubila osjećaj za dostojanstvo prostora pa su se prostorije krcale nepotrebnim predmetima, tvrdi Kern (2003), a poluprazne

sobe smatrale znakom nepotpunosti ili siromaštva. Pod utjecajem teorije estetike njemačkoga filozofa Theodora Lippsa koji je vjerovao da naša tijela nesvjesno suosjećaju s arhitektonskim oblicima pa da se stoga osjećamo slobodnima ondje gdje naš tjelesni pokret nije sputan vanjskim ograničenjima, u arhitekturi ranoga dvadesetog stoljeća, u velikim urbanim središtima, moguće je zamijetiti trend otvorenih prostora i polupraznih soba koje nude slobodu kretanja (Kern 2003, 175-177). Zakašnjelost u slijedenju trendova u uređenju doma, u slučaju mladoga dablinskog bračnog para koji pretendira na pripadnost višoj klasi, pruža nam još jedan uvid u pojavnost društveno-kulturnih obrazaca iznjedrenih složenim međudjelovanjem naslijeđenih povijesnih struktura i promjena svojstvenih novom uređenju i poretku.

Uz to, kao što odjeća i namještaj ne stvaraju Anne i Chandleru radost sami po sebi, tako je i pisanje Chandlerova prijatelja Gallaghera tek isprazni statusni simbol u borbi za društvenu moć (Latham 2002, 131 - 132). Za Lathama se, međutim, Chandlerov snobizam ipak opire toj logici performativnosti jer nerijetko ostaje u sferi intimnog pa se Chandler zbog svoje sramežljivosti nikada ne odvaži supruzi čitati zbirke stihova, koje je odavna skupio kao „znak društvenog i kulturnog kapitala“ (Ibid. 133). S druge strane, njegova vlastita kreativnost jest uvjetovana snovima o slavi ili kako ih naziva Latham, „činovima autodramatizacije“ koji zaustavljaju proces stvaranja pred pitanjem aluzija koje će uključiti u tekst (Ibid 134).

Klasičan je to primjer Joyceove neodlučenosti zbog koje je njegove likove uvijek teško nedvojbeno smjestiti u ovaj ili onaj tabor ili zbog koje kritičari nerijetko govore o čitavoj zbirci kao „zapriječenoj za interpretaciju“. Predvođeni takvom logikom, sagledamo li na primjer priče „The Boarding House“ i „The Mother“ kroz majčinsku ljubav kao glavnu motivaciju, ne možemo ih svesti tek na pripovijesti o plitkoj zaokupljenosti društvenim ugledom. Citat iz priče „A Painful Case“ u kojem dolazi do trenutka samospoznaje, ili ti poznate Joyceove epifanije, pokazuje da do nje dolazi u prirodi, i to ni manje ni više nego pod stablom, postojanim simbolom znanja i mudrosti, što znači da bismo i g. Duffyja stoga mogli shvatiti kao tragičnog lika koji je propustio jedinu priliku za ljubav, ali se zato potencijalno našao na pragu novoga života lišenog paralize raširene Dublinom.

He began to doubt the reality of what memory told him. He halted under a tree and allowed the rhythm to die away. He could not feel her near him in the darkness nor her voice touch his ear. He waited for some minutes listening. He could hear nothing: the night was perfectly silent. He listened again: perfectly silent. He felt that he was alone. (*Dubliners*, 68)

Dihotomiju vanjski-unutarnji prostor treba, međutim, staviti i u širi kontekst. Prisjetimo se samo Kernova termina „pozitivan negativni prostor“ (2003, 153) o kojem smo detaljno pisali u poglavlju o prostoru u humanističkim znanostima, kao obratu do kojega dolazi u modernizmu. Riječ je o razdoblju kada prostor prestaje figurirati kao statična praznina te dobiva konstitutivnu ulogu u svoj svojoj punoći. U umjetnosti to znači da pozadina postaje jednako značajnom kao i svi drugi elementi koji čine djelo. Kazališna scenografija tako dobiva zadatak naglasiti prostor kojim se glumci kreću, u kiparstvu prostor prestaje biti tek podlogom za skulpturu, a u slikarstvu, s impresionizmom, sve što čini jedan prizor postaje predmetom slikareva zanimanja. Pozadina koja se širi na ono što slika austrijski umjetnik Gustav Klimt, predstavlja još radikalniju afirmaciju *spatia*, kao uostalom i Braquova izjava da je kubizam zapravo studija o prostoru (Kern 2003, 135-146).

I unatoč tome što Kern smatra da se ne može govoriti o izravnoj povezanosti između pojave pozitivnog negativnog prostora i velikih političkih i društvenih promjena, on činjenicu da se ono što se prije shvaćalo kao praznina počelo percipirati kao konstitutivan faktor uklapa u ideju napretka političke demokracije, sloma aristokratskih privilegija i sekularizacije života općenito. „Premda je veza između navedenih pojava rijetko eksplicitna, tematska sličnost nevjerojatna je i čini tu podudarnost vrlo zanimljivom“, tvrdi (Kern 2003, 177). Drugim riječima, kad su kršćanski monarsi izgubili svoju auru mističnosti i krunu svetosti, dvorce su u popularnoj mašti zamijenili drugi koridori moći, oni parlamenta i kongresa. Kako je nestanak kršćanskog metafizičkog okvira promijenio način poimanja vremena, tako se i prostor počeo drukčije poimati pa su se značajni događaji iz crkve ili palače preselili u profana mjesta na kojima se vode iste bitke; u urede, tvornice ili radionice u kojima se radi, prodavaonice u kojima se trguje ili domove u kojima se živi (Ibid.).

Simptomatično, radnja priče kojom se Joyceovi *Dablinci* otvaraju, o mrtvome svećeniku, tako niti u jednome trenutku nije smještena u crkvu, ili bilo koji drugi bogoštovni ili bogoslužni prostor. Jedini isječak iz vjerskoga prostora, točnije iz kapelice, prizor je oca Flynna kako se ničim izazvan ne može prestati smijati. Točnije, riječ je o prizoru iz ispovjedaonice, mjesta u kojem se vjernike lišava okova grijeha, u kojem se raspliću duhovni čvorovi pa svećenik koji je 'skrenuo', i ne može skidati okove grijeha. Uz razbijeni kalež (posudu koja sadržava piće besmrtnosti), kao dominantan simbol prve priče, i ambivalentan doživljaj svećenika nezrelog protagonista, nefunkcionalna ispovjedaonica navodi nas da ustvrdimo da „Sestre“ između ostaloga upućuju i na to da crkva čovjeku dvadesetoga stoljeća više ne može ponuditi pribježište, niti mu može biti svjetionikom. Nakon što je 1882. godine Nietzsche izjavio da je Bog mrtav, tvrdi Kern, u svijetu bez svetoga utočišta ostala je

praznina. Metaforički povezavši „pozitivan negativni prostor“ s profanizacijom vjerskoga prostora koja je smrću Boga prisilila čovjeka da osjeti „dah praznoga prostora“ (Kern 2003, 178-179), spomenuti teoretičar tišinu je opisao kao „pozitivno negativno vrijeme“ (Kern 2003, 170).

Sugestivna snaga kao i mogućnost prve pripovijesti da nas uvede u samu srž onoga čime će se Joyce baviti u *Dablincima* postiže se upravo tišinom, obiljem rečenica prekinutih u ključnome trenutku, tvrdi Kern. Prepoznati njezinu konstitutivnu ulogu znači prepoznati konstitutivnu funkciju negativnog prostora u svim njegovim književnim inačicama poput tame, praznine, ništavila (Ibid.). Tišina tako u „Sestrama“ „zaposjeda“ prostor, a pod njezinim se „prekrivačem“ (Kern 2003, 9) naziru tek obrisi onoga što se doista dogodilo, a na što će Joyce u čitavoj zbirci tek vješto upućivati, nikada u potpunosti razotkriti.

Daljnja transpozicija crkve kao carstva pravednih u kuću grješnih, burzu ljudskih mana i slabosti (u tom smislu mjestom gotovo usporedivim s gostionicom) događa se u priči „Grace“. Poznato je da je pripovijest o metaforičkom i doslovnom padu G. Kernana, trgovačkog putnika sklonog čašici i preobraćenog katolika, autorov brat opisao kao Joyceovu verziju Danteove *Božanstvene komedije*. Pripovijest funkcionira kao ideja parodije duhovnog putovanja jer se ono treba dogoditi posredstvom katoličke crkve koja stanovnike Dublina tjera na duhovnu impotenciju.

Nakon što iz pakla (podruma gostionice, gdje se pijan stropoštao stepenicama) ne prođe put čistilišta (u svojoj bolesničkoj sobi), g. Kernan ni u crkvi ne doživljava iskupljenje. Pripovjedač tako na misi ne stavlja naglasak na njegov osobni doživljaj propovijedi, već na onoga tko tu propovijed drži. Otac Purdon dijeli ime s dablinskom ulicom poznatom po prostituciji, njegova propovjedaonica sjaji crvenom svjetlošću, a rječnik mu obiluje ekonomskom terminologijom (dostojnom „duhovnog računovođe“, kako se sam nazvao (136)), i prikladnom za publiku kojoj se i obraća. Na isti način, intimu doma u kojem se oporavlja narušit će dolazak trojice prijatelja koji će ga, u zavjeri sa suprugom, pokušati natjerati na odlazak na, kako se to danas naziva, 'duhovnu obnovu'.

Koliko su ti izaslanici Crkve, spremni tako slobodno ući u najintimniji prostor obiteljskog života, to jest u spavaonicu g. i gđe Kernan, i sami bogati duhom, pokazat će kada u potpunoj neosjetljivosti za bolesnikove probleme otvore bocu crnog piva¹¹⁶. Duhovnu

¹¹⁶ Uz to, ovaj prizor važan je i kao znak toga da je konzumacija alkohola, kojom smo se u ovome radu bavili na više mjesta, u Irskoj svakodnevna praksa. To je značajno zato što još jedanput potvrđuje ono što smatra David

impotenciju Kernanovih prijatelja u sljedećem prizoru upotpunit će netočne izjave o Prvom vatikanskom koncilu, kao izravna kritika ograničenog shvaćanja vjere i površnog poznavanja povijesti crkve u kojoj su duhovni oci tek trgovci Božjim milosrđem, a Dablinci slijepo slijede njihovu doktrinu. Katolička crkva još će dugo poslije Joycea ostati čvrsto utaborenom u irskom društvu. Njezin utjecaj počeo će slabjeti tek sedamdesetih godina prošloga stoljeća, s jačanjem ženskog pokreta, da bi osamdesetih godina on privremeno ponovno osnažio. Heather Ingman to povezuje s visokom stopom nezaposlenosti i recesijom koja je tih godina zahvatila zemlju i polarizirala irsko društvo (2009, 229).

Upravo to je tema mnogo mlađe pripovijesti, one „The Park“ Evelyn Conlon, o posjetu Pape Ivana Pavla II. Irskoj 1979. g. Godina je to kada je Katolička crkva uspjela utjecati na natalitetnu politiku države time što je postigla da se kontracepcijska sredstva mogu kupiti samo uz liječnički recept, da bi se 1983. izborila za to da se u Ustav doda izmjena čl. 40 kojim se zabranjuje prekid trudnoće jer žensko pravo na život nije ispred prava njezina djeteta na život. U spomenutoj priči autorica se bavi temom konformizma, koja se u njezinome opusu, međutim, ne nudi jednoznačno kao lakši put. Kao što su oni koji toga dana nisu bili dio većine i nisu došli na misu u Pehoenix Park jednostavno bili „nevidljivi“, tako su i sve one koje su kao majke bile dio većine, u priči „Park-Going Days“, ostale skrivene iza sve siline 'opreme' za djecu koju bi ponijele sa sobom na dječje igralište.

Park, koji je na početku stoljeća kod Gabriela Conroya budio asocijacije na slobodu i život lišen okova društvenih očekivanja, u Irskoj s kraja stoljeća, kao strogo uređen javni prostor, posebice u smislu dječjeg igrališta, figurira tek kao još jedan simbol za društvo nastanjeno „unutrašnjim egzilantima“. Posljedica je to onoga što Yuval-Davis naziva „politikom pripadnosti“, to jest „točno određenim političkim projektima usmjerenim na konstrukciju pripadnosti određenim kolektivima koji se tim projektima i sami grade, i to na vrlo specifične načine i unutar vrlo specifičnih granica“ (Yuval-Davis, 2011). Na sve one

Lloyd, a to je da je riječ o primjeru neuhvatljivosti i nepredvidivosti kulture u vidu otpora discipliniranju, kako imperijalnog projekta tako i nacionalnog moderniteta. U priči „Grace“, kao uostalom i mnogim drugim pripovijestima u Dablincima, ne pije se samo u gostionici ili pubu. U „Sisters“ ili u „Clay“ piće će se točiti u dnevnoj sobi, baš kao što se u ovoj priči toči u spavaćoj ili u blagovaonici, na primjer u pripovijetki „The Dead“. U „After the Race“ nazdravljat će se na brodu, dok će se u „Ivy Day in the Committee Room“ pluteti čep tražiti po podu mjesne zajednice. Ovakva raširenost spomenutog običaja ne upućuje samo na to da on vuče svoje korijene iz oblasti intimnog i domaćeg, nego i na to da je doista riječ o praksi koja se kao dio irske tradicije suprotstavlja modernitetu, u oblicima koji ga, međutim, istovremeno i sadržavaju.

neobuhvaćene politikom pripadnosti u takvim je okolnostima primjenjiv je pak termin Paula Iliea „unutrašnje progonstvo”, koji, da podsjetimo, označava “višestruke oblike isključenosti ili izlaska iz okvira kulturnog središta” (1980, 46). Riječ je o životu izvan prevladavajućeg vrijednosnog sustava, u ovom slučaju izvan parka svedenog na dječje igralište, kao mjesta na kojem se možda najočitije podastire majčinstvo kao neizostavna društvena uloga za žene. Premda i Rita, glavna protagonistica priče „Park-Going Days“ želi pripadati, to što je drukčija od većine žena u četvrti, jer nema ni doma ni djeteta, to što je slobodna, zapravo onemogućava realizaciju njezinih snova o pripadnosti.

They were sick of her kind, really – never any children, coming to live in that rented house, teasing their curiosity and staying aloof. (*My Head is Opening*, 19)

Završavamo s malenom, ali važnom digresijom, koja je usko vezana uz temu života manjine s obzirom na većinu, a koja je u novom tisućljeću postala relevantnom i za pitanje utjecaja, dotad nedodirljive, Katoličke crkve. Devedesetih godina prošloga stoljeća Katolička crkva u Irskoj doživjela je udarce od kojih se ni danas nije oporavila. Lavinu je pokrenuo medijski skandal kojim je 1992. razotkriveno da jedan utjecajan biskup ima sina. Uslijedile su prve optužbe svećenika za spolno zlostavljanje, da bi nakon desetljeća pritiska irska vlada 2001. priznala sudjelovanje države u sustavnom zlostavljanju i porobljavanju djevojaka u katoličkoj odgojnoj ustanovi Azil Magdalene iliti Praonica Magdalene (*Magdalene Laundry*). Vrhunac je nastupio 2014. g., kada je nađeno oko 800 dječjih tijela u masovnoj grobnici u blizini doma za nevjenčane majke i njihovu djecu da bi godine 2015. Irska postala prvom zemljom u svijetu koja je na referendumu rekla *da* istospolnim brakovima. To novo ozračje zabilježeno je i u pripovijesti Williama Trevora „Of the Cloth“ iz 2000. g., o katoličkom svećeniku u posjetu kod protestantskog kolege, od kojega treba savjet o tome kako da širi utjecaj svoje crkve iz manjinske pozicije. Tu je i „Justina's Priest“, još jedna priča istoga autora, ali iz 2004., o priglupoj Justine kao jedinoj osobi koja u lokalnom župniku još vidi Boga.

10.4. Zaključak

Tema života u manjini, koja je, dakako, predmet čitavoga ovog rada, u poglavlju o unutarnjim glasovima možda najočitije naglašava društveni prostor kao snažnu komponentu konstrukcije, održavanja i razvoja ideološkog sustava vrijednosti kao odraza promjenjive strukture normativnog krajobraza. Uostalom, to je i prvi zakon geografije; sve je povezano, ali bliži

objekti međusobno su povezaniiji nego udaljeniji. Zato, kada bismo mogli uzeti kulturološki zemljovid Irske, u mjerilu od početka dvadesetoga stoljeća do danas, dobili bismo jedinstveni uvid u promjene u reljefima njezina identiteta. Manji faktor umanjenosti pružio bi uvid tek u dinamiku u povlačenju oblika života vezanih uz ruralno pred naletima urbanog, gonjenog zakonitostima kapitalizma i etapama u stasanju nove države, dok bi onaj veći, razrađen mjestimičnim mjerilima, locirao točke koje su u tome funkcionirale kao uporišta alternativnih povijesti, a koje su možda najbolje oživotvorene Foucaultovim heterotopijama. Zašto njima? Zato što je istovremeno riječ o funkcionalnim sponama između staroga i novoga, tradicije i moderniteta, pod navalom promjene, ali i lokacijama na razmeđu između mjesta sa snažnim ideološkim nabojem unutarnjeg i vanjskog poput doma, ureda, crkve pa čak i javnoga parka. Drugim riječima, heterotopije su, spontanošću kojom su i nastale, bile i ostale utočištima za sve one koji Irsku nikada nisu napustili, ali se u njoj ne snalaze i ne osjećaju kod kuće.

Zato u zaključku ovomu dijelu još jedanput naglašavamo „unutrašnje progonstvo“, kao termin koji je ključan za iskustvo ispričano kratkom pričom, ali i za kratku priču kao žanr. Prema Heather Ingman,

Irska kratka proza nerijetko prikazuje pojedince na rubu promjene i Irski identitet u trenutku rastakanja, kao nomadski, nemiran, otvoren budućnosti, ali s tragovima prošlih identiteta: u nekim od najboljih irskih kratkih priča (Joyce, McGahern, vjerojatno Colum McCann) nalazimo gotovo otajstvenu prirodu pisma, kao da je katoličanstvo od kojega su se ti pisci udaljili našlo svoj izričaj u njihovom načinu gledanja: 'Ne vjerujem da postoji bilo koje ozbiljno djelo koje nije religiozno,' izjavio je McGahern. Opažanje Paula Muldoona da su 'u središtu irskosti 'graničnost i narteksalnost' odgovara nomadskoj, fragmentiranoj naravi irske kratke priče, koja u svojoj najboljoj inačici naznačuje svijest o nekim drugim svjetovima, mogućnostima koje bacaju sjenku na ovaj ovdje. (2009, 260)

Dok god pojam unutarnjeg egzila ostaje relevantan za irsko iskustvo, a on to kao pokušaj da se pripadnost istraži u svoj svojoj složenosti, kao vanjski svijet pojedinca i unutarnji svijet nacije, zapravo za sve četiri skupine obespravljenih trajno jest, kratka proza predstavljat će sukus irskosti. Drugim riječima, svojim odabirom života u progonstvu, kojim unutar ili izvan Irske, već duže od jednoga stoljeća punim plućima žive život na margini, irski novelisti primjenjuju strategiju izmještenosti kao taktiku kojom ne samo da propituju što znači biti Ircem, nego što je možda još i važnije, pokazuju tko sve mogu biti, a da pritom ostanu Irci.

11. NEZRELI GLASOVI

Na početku ovoga rada kratku smo priču postavili kao emancipacijski žanr za Irsku, razmatrajući je kroz pokušaj da se u već etabliranu nacionalnu književnost ili onu u nastajanju, u okviru procesa dekolonizacije, uvedu nove skupine, između ostalih i djeca. Mary Louise Pratt (1994), na primjer, tvrdi da kratka proza često opisuje dječju perspektivu dok je to u romanu (osim u slučaju bildungsromana ili pikarskog romana) rijetkost, jer dječje se iskustvo unutar nekog društva ne smatra normativnim ili autoritativnim (106). Suprotno romanu, kratka je priča kronika svakodnevnice. Struktura disertacije zbog toga prati četiri različite skupine obespravljenih u Irskoj, koje kao cjelina, sadržajno naglašavaju fenomenološku komponentu kao jedan od njezinih krajnjih ciljeva. Kao što je Joyce u *Dablincima* ocrtao putanju ljudskog sazrijevanja, od djetinjstva i adolescencije do zreloga života, tako smo i mi putem rekurentnih provodnih motiva pokušali pratiti mijene u (samo)predstavljanju, kako na razini pojedinačne skupine tako i na razini sve četiri zajedno, gotovo kao naputke za razumijevanje irske kulture općenito. U našoj organizaciji, međutim, djetinjstvo dolazi posljednje, ali s razlogom.

Do sada smo u slučaju svih skupina obespravljenih naglašavali pojam „pravljena prostora od mjesta“, i to ne u smislu objedinjenih specijalnih praksi organiziranih pokreta otpora s manje ili više očekivanim ishodima nego kao sintagmu za, pa i prostorno uvjetovane, običaje, postupke i djelovanja, tijelom upisana u mjesto, koji nisu, kao što je to primijetila i feministička kritičarka Rose (1993), samo emancipacijski nego i inherentno paradoksalni, pa stoga i nesigurni, i neizvjesni i promjenjivi (159-60). Takvo poimanje mjesto čini opredmećenim prostorom, koji, kroz neposredno i spontano djelovanje pojedinaca unutar šire prostorne konstelacije, postaje područjem trajne konstrukcije identiteta. Budući da je kratka proza s djetetom ili adolescentom u središtu, svojom poetičnošću u pravilu usmjerena na rekonstrukciju autentično očiđenog, ili pak zbunjujućeg doživljaja stvarnosti kao nepovratnog, a tipičnog za djetinjstvo ili adolescenciju, prethodno isticana razlika između prostora i mjesta u ovome dijelu postaje pojmovno kolebljivom.

Pripovijesti o sazrijevanju nezrelih protagonista zorno zrcale Irsku u nastajanju na njezinome putu od ovisnosti do istinske, ne samo nominalne, samostalnosti, i to, dakako, s obzirom na kolonijalnu prošlost, što znači da one istovremeno propituju i viktorijansko normativno shvaćanje djeteta s uporištem u didaktičko-formativnom pristupu proizašlom iz imperijalne etike. Kako je riječ o subjektivnosti koja kognitivno nije u potpunosti zaokružena,

prostor tu ostaje na razmeđu između nastojanja lika da posredstvom snažnog simboličkog (a nerijetko i etičkog) naboja *spatia* shvati svijet oko sebe i njegove težnje da u mjesto, kao intimno doživljen prostor, utisne vlastitu sliku svijeta.

Zato nam u ovome dijelu nije ključan koncept pravljenja prostora od mjesta, nego nam je važniji pojam „prostornog imaginarija“, i to onako kako ga je definirao Stipe Grgas (2014), usko ga povezavši s identitetskim diskursom koji počiva na mjestu kao dijelu prostora doživljajno izdvojenom iz protežnosti, „bilo da je riječ o afektivnoj privrženosti, orijentacijskoj točki spoznavanja, boravištu ili ishodištu sjećanja" (52). Drugim riječima, zbiljski prostor za nezreli glas posjeduje iskustvenu podlogu sa snažnim društveno-povijesnim premazom. Ako prostori proizvode događaje, ali i obrnuto, pojedinačna sjećanja proizvode prostore, onda je tekstualno tkivo mjesta u ovome slučaju neodvojivo od njegove funkcionalnosti za protagonista. Mjesto je oživotvorenje složena suodnosa protagonista s prostorom, na razmeđu između konkretnog, intimnog i poetskog te općeg, političkog i povijesnog.

Uz to, unatoč tome što je nakon osamostaljenja, brzo postalo jasno da je De Valerina slika domovine kao zemlje nastanjene radosnom mladeži i djecom rumenih obraza, koja s razigranim psima gone ovce zelenim pašnjacima, daleko od stvarnosti, kritika se tek odnedavno sustavno počela baviti djetinjstvom u Irskoj. Prvi zbornik zaokupljen prikazima djece u irskoj književnosti *Childhood and Its Discontents: The First Seamus Heaney Lectures* tako je tek iz 2002. godine pa nemamo ništa sve do 2009. godine, kada izlazi posebno izdanje časopisa *Éire-Ireland* na temu djece i djetinjstva, kao i djelo Nancy Watson *The Politics and Poetics of Irish Children's Literature*. Posljednje što je u tom smislu izdano ponovno je zbornik, *The Country of the Young: Interpretations of Youth and Childhood in Irish Culture* iz 2013. pa bi ovo poglavlje trebalo biti i doprinos izučavanju toga nedovoljno istraženog područja u irskoj književnosti.

11.1. Djeca i odrasli – dva odvojena svijeta

Još jedna priča iz zbirke Georgea Moorea *The Untilled Field* „So on He Fares“ pripovijest je o deset godišnjem Ulicku Burkeu, dječaku koji praktički živi sam s majkom u kolibici kraj kanala, jer otac je pomorac, i sanjari o bijegu u vanjski svijetu, onkraj njihova vrta, gdje bi promatrao brodove, igrao se s drugom djecom ili se susreo s ocem. Iz bojazni da se nikada neće uspjeti otrgnuti od skuta hladne i stroge majke, Ulick čak mašta o tome da u kućici podmetne požar i tako umakne prisilnoj izolaciji. Vrtina ograda pritom figurira kao

nepremostiva zapreka te na velika vrata uvodi motiv odvojenih svjetova djece i odraslih, koji će uz onaj odsutnoga oca, u kontinuitetu biti važan za kratku prozu usmjerenu na glas nezrelih.

Štoviše, fabula pripovijesti „So on He Fares“ zapravo ovisi o retoričkoj figuri odsutnosti kao vrlo moćnom položaju jer naglašava dinamiku kolonijalne ovisnosti o udaljenom i nedostupnom centru. Naime, upravo neprisutnost oca određuje motivaciju u pozadini priče. Krhki, sramežljiv i povučeni dječak s početka pripovijesti, žrtva grube majke, njezinih okrutnih riječi i fizičkog nasilja, uspijeva prijeći nametnutu granicu svog života (personificiranu vrtnom ogradom) i pobjeći ni manje ni više nego na more. Pritom treba naglasiti da protagonistu, čije odrastanje priča i prati, to polazi za rukom samo zato što je dijete pa posjeduje nepromišljenu hrabrost i bujnu maštu, to jest neokaljanu sposobnost da zamišlja druge svjetove.

Drugim riječima, ako želi odrasti, Ulick se mora ponovno roditi i to negdje drugdje, nesputan ograničavajućim uvjetima sadašnjeg života. Njegovo odrastanje zato je uvjetovano inicijacijom na početku pripovijesti, dovodenjem vlastitog života u opasnost skokom u more preko kojega bi se trebao otisnuti u bijeli svijet.

He plunged into the water, getting through the bulrushes. Half of the barge had passed him, and he held out his hands. The ground gave way and he went under the water; green light took the place of day, and when he struggled to the surface he saw the rudder moving. He went under again and remembered no more until he opened his eyes and saw the bargeman leaning over him. (*The Untilled Field*, 141)

Prizor skorog utapanja funkcionira kao metafora za snagu njegove mašte, naleta vode koja zamalo da ga ne odvuče u smrt, ali i iz koje Ulick crpi snagu za dalje. Prije ovoga prizora čitatelj susreće dječaka dok stoji pokraj dvorišne ograde „thinking how the boats *rose up* in the locks, how the gate opened and let the boats free“ (*The Untilled Field*, 137) (Kurziv T.R.). Baš kao i brod, još jedan motiv snažnog simboličnog naboja implicitnog i u samom naslovu pripovijesti, i dječak se želi uzdići nakon svakog naleta mašte i biti slobodan, jer ostanak kod kuće znači smrt.

Ovakva narativna nit dijete čini obdareno posebnim znanjem iz kojega crpi nezanemarivu djelatnu snagu kojom preuzima odgovornost za sebe i svoju sudbinu. Ulickov bijeg od kuće pravi je prijestup, a prijestup, smatra Cresswell (1996), čin je neuklopljen u etiku mjesta, on je „*out of place*“ i označava prelaženje granice koju se nije smjelo prijeći (23). Zato Creswell, recimo, kretanja Dublinaca čita u smislu „geografije ideoloških

očekivanja“ (27), dok u slučaju Ulicka možemo govoriti o „geometriji moći“, da se poslužimo pojmom Doreen Massey (2005) za koju je pokretljivost jedan od najvažnijih stupova moći uopće (149). Kao što je već i istaknuto, britanski kolonijalizam vezan je i uz viktorijansko poimanje djeteta kao primitivnog subjekta u nastajanju („*children of the empire*“) pa postkolonijalna književnost nerijetko obrće takvo normativno poimanje djeteta u nastojanju da upravo djetinjstvo, kao i adolescenciju, pretvori u simbolički prostor otpora. Ovdje je riječ o novom idealu djeteta koje nije poslušno, tiho i podčinjeno, a što nije samo povezano s nacijom u nastajanju nego i zrcali modernistički duh s pojedincem kao krojačem sudbine i kovačem identiteta u središtu.

Zato će taj uvijek snažan motiv prelaženja granice u smislu prijestupa za nezrele biti osobito značajan. Kao prostorna metafora za inicijaciju, prijelaz iz djetinjstva u adolescenciju, neće samo označiti što je sigurno i predstavlja utočište, a što nije i predstavlja ugrozu, nego će s obzirom na to da se ispit izdržljivosti ovdje u načelu događa puno prerano u odnosu na kronološku dob lika, još jedanput uputiti na povijesne okolnosti koje dom pretvaraju u prijetnju njegovoj autonomiji. Opasan čin prijestupa tako je uvijek i produktivan te naglašava granicu kao nestalnu i promjenjivu kategoriju na razmeđu brojnih ideoloških silnica.

U toj konstelaciji, kao i dosad kod Moorea, mjesto dolazi u službu prijestupa pa lokacija dobiva ponajprije simboličku funkciju. U kontekstu prikazivanja irske povijesti kroz dječje motrište, kompozicija je gotovo namjerno deformirana kao sredstvo izričaja. Naime, izgled mjesta nije negiran nego se označava samo ono što se smatra njegovim glavnim karakteristikama. Pripovijest je smještena u maleni irski gradić, ali fabulu kao da tako malena lokacija ne zanima, osim u smislu njezine tipičnosti za veće mjesto, to jest za naciju. Zato se mjesto opisuje tek u grubim crtama. Ulickov zavičaj svodi se na njegovu rodnu kuću i zrcali zatočenost lika u Irskoj koja je autoritativna („his mother was always telling him not to do something“ (137)), izolirana („his mother was always telling him not to talk to the school children as they came back from school“ (137)), zatvorena u sebe („his mother had forbidden him to stray about the roads“ (137)) i nazadna (they mocked at him; and their mockery was to ask him the way to 'Hill Cottage'; for his mother had had the name painted on the gate and no one else in the parish had given their cottage a name“ (138)).

Zavičaj ovdje nije zaodjenut u realistično ruho ili pak u ono liričnog i intimnog doživljaja, on je tek mračna slika Irske, konstrukt jednog shvaćanja nacije. Razumljivo s obzirom na okolnosti, Ulickova Irska otužna je i opasna zemlja iz koje treba što prije pobjeći. Ljubav, spas i uspjeh su drugdje. Riječ je o prostornoj ekonomiji postignutoj promjenjivim omjerom snaga u dječakovoj obitelji, narativnom klackalicom koja određuje fabulu priče o

maćehinskom odnosu majke (Irske) prema vlastitom djetetu i stoga počiva na opreci između doma i vanjskog svijeta. Posljednji prizor u priči, pošto Ulick ponovno otplovi u nepoznato nakon kratkoga povratka kući poslije deset godina izbivanja, zrcali dinamiku teksta uhvaćenog u mrežu istovremenog opovrgavanja kolonijalne prošlosti i privilegiranja moderniteta kao neosporivog mehanizma za napredak.

Dječakov svemir ostaje idejno satkan od dvije polutke pa se i kada je on već mladić s jedne strane nalazi statična, nepromjenjiva i umrtvljena rodna gruda, simbolizirana grabom u njegovome vrtu, vremenska kapsula nepromijenjenog povijesnog krajobraza (...the boy passed by ruins, castles and churches, and every day was alike... (147), a s druge prostor onkraj ograde i preko kanala; dinamičan i živopisan, simboliziran neograničenim morskim prostranstvom pod naklonjenom kapom nebeskom. Zbog takve spacijalne konfiguracije na prvi se pogled čini dovoljno govoriti o pripovijesti utkanom u obrazac kolonijalne kulture, no kao i u slučaju drugih Mooreovih priča, detaljnije čitanje prostora razotkriva diskurzivno mnogo zahtjevniji tekst.

Budući da je u priču o Ulickovom odlasku upletena i priča o njegovome povratku, pripovijest razotkriva i autorovu ambivalentnost prema motivu putovanja, kako u doslovnome tako i u metaforičkome smislu. Caren Kaplan, naime, tvrdi da ideja iseljništva u moderni zauzima privilegirano mjesto jer zahvaljujući položaju udaljenog promatrača legitimizira diskurs, no ona isto tako tvrdi i da euro-američki modernisti njeguju kulturu nostalgije melankolije koja ih je nagnala da stvarnost i autentičnost traže u drugim povijesnim razdobljima, drugim kulturama kao i čistijim, jednostavnijim stilovima života (32-35), što nije slučaj s Mooreom. Po povratku kući, Ulick se susreće sa samim sobom kao dječakom, to jest sa svojim bratom, rođenim za vrijeme njegova izbivanja, kojemu je majka nadjenula isto ime kao i njemu. Ulick tada spoznaje da mu iseljništvo nije donijelo egzistencijalno razrješenje. Život se jednostavno nastavlja na isti način kao i do tada, a Ulick stariji nakon povratka odlazi iz manje-više istih razloga zbog kojih je dom napustio još kao dječak. Vraća se na brod, moru, mjestu gdje se ne puštaju korijeni. Njegova inicijacija, nagoviještena prizorom skorog utapanja, kao da se nikada ne dogodi do kraja jer on ostaje na moru, mjestu nesigurnosti i neodlučnosti, koje može voditi i u dobro i u zlo. Ulickovu predodžbu s početka pripovijesti, da svijet pustolovine postoji preko vode (u ovom slučaju kanala) tako se ostaje kolebati između ironizacije kolonijalnog pothvata kao poligona za imperijalnu avanturu na moru i čežnje za majkom (Irskom) od koje ne bi trebalo bježati na brod.

He wondered if he were to hide himself in one of the barges whether it would take him to a battlefield where he would meet his father walking about with a gun upon his shoulder. (*The Untilled Field*, 137)

Ipak, u vrijeme kad su pisali Joyce i Moore, umjetničko iseljništvo kao visoko kulturni oblik emigracije, prema Seamusu Deaneu (1994), postaje jednim od omiljenih položaja za prikazivanje Irske. Neposjedovani teritorij, izvlašten putem raznih zakona o poljoprivrednom zemljištu, u imaginacijskome se smislu tako mogao ponovno zaposjesti, i to uz kritiku percepcije Irske kao ruralne zemlje. Početkom XX. stoljeća irski je teritorij trebalo pod hitno redefinirati i takozvani urbani pisci poput Shawa, Wildea, O'Caseyja, Becketta i Joycea kreću od te pretpostavke. Kao što je i sam napisao, Dublin i Irska za Joycea su bili nigdje, neprikazano mjesto uhvaćeno između povijesti i zemljopisa. Za Deanea je reteritorijalizacija Irske dovela do reteritorijalizacije estetike, dok je povezanost dvije kategorije indikativna za postupak suprotan kolonijalnomu zaposjedanju. Joycea ne zanima kroničnost, odnosno anakronost, njega zanima specijalizacija svega premještenog u dimenziju vremena jer povijest kod Joycea nije uređena na linearan ili cikličan način, već je bačena u sinkroni prostor, tvrdi Deane (140-143).

Žmegač (1997) govori o kaotičnom gradu kao najrasprostranjenijem modelu urbane topografije zapadnoeuropskog modernizma. Riječ je o poprištu duševnih kriza jer sučeljavanje proturječnih silnica i nagona, koje u čovjeku pobuđuju duhovni nemir i grč te osjećaj nelagode, najočitije je u gradu (46). Uz to, Joyceov Dublin neodvojiv je od irske kolonijalne povijesti. Ne zaboravimo da je Irska bila prva britanska kolonija, da su se Englezi i Škoti u Irskoj naseljavali od kraja XVI. stoljeća i da su Dublin izgradili potomci protestantske aristokracije, pretvorivši ga u XVIII. stoljeću u pravi urbani prostor¹¹⁷. Riječ je o stanovnicima koji su sebe doživljavali kao Engleze rođene u Irskoj, a ne kao problematične kolonijalne rođake, i za njih je Dublin trebao biti simbolom toga. Uz to, Irska je istovremeno bila kolonija, a i sudjelovala je u britanskom kolonijalizmu. Kada opisuje Joyceov Dublin, Joseph Valente (2011) zato tvrdi da se on ne može shvatiti kao stvarni kolonijalni prostor nego da on na neki način oprostoriše anglo-irski metrokolonijalizam, graničnu zonu, koja je i spajala i odvajala imperijalističku i ekspanzionističku težnju za pripajanjem tuđih područja, i

¹¹⁷ Da se Dublin gradio kao prvi među jednakima potvrđuju i događaji iz šezdesetih godina prošloga stoljeća kada su ga irski nacionalisti htjeli srušiti sa zemljom proglašivši gregorijansku arhitekturu uvredom Ircima. 1966. uklanja se i Nelsonov stup.

koja otjelovljuje prihvaćanje i odbijanje različitih vrijednosti, pretpostavki, težnji (194). Joyceovu interpretaciju gradske zbilje, koja je uslijedila netom nakon Mooreove zbirke *The Untilled Field*, zato bi bilo nepravедno tumačiti tek prema jednostavnom etičkom ključu.

Prisjetimo se da Brewster Ghiselin (1956) smatra da u šest novela postoji određena tendencija prema istoku, prema rubu grada ili što dalje od njega, u četiri prema zapadu, dok je u tri kretanje veoma suženo, gotovo ograničeno na središte Dublina, da bi u posljednjoj noveli putovanje prema istoku, odnosno prema središtu grada, završilo u viziji putovanja na zapad zemlje (68). Simboličko čitanje pritom naglašava dvojnost Istok-Zapad, prije svega uzrokovanu činjenicom da sunce izlazi na istoku, a zalazi na zapadu. I u pričama „Sisters“ i „Araby“, istok je povezan sa svjetlošću i sa znanjem.

Dječakov ambivalentan odnos prema svećeniku u prvoj pripovijesti proizlazi iz činjenice da ga je otac Flynn mnogo čemu naučio, kao što to simbolizira njegov san o Perziji („...long velvet curtains and a swinging lamp of antique fashion. I felt that I had been very far away, in some land where the customs were strange – in Persia, I thought“ (13, 14)). Henke Suzette (1990) tvrdi da je tobožnji zapadnjački asketizam katoličkog svećenika osporen dječakovim nesvjesnim.

'Sivi paralizirani' maštovito se prikazuje kao pohlepni simonijak koji gori od želje da crkveno znanje zamijeni za učenikovu nesvjesnu vjernost. Smrt ove stroge očinske figure, koja živi prema slovu zakona, u dječakovoј psihičkoј ekonomiji, vođena njegovom karnevaleskom žudnjom, *règles* pretvara u *jeux*. Dječak postaje očevim ispovjednikom, a tradicionalni autoritet okreće se naglavačke u magičnoj, egzotičnoj šaradi. (57)

S druge strane, u „Araby“, nakon posjeta jeftino komercijaliziranom bazaru, pripovjedač se susreće s grubom nužnošću da odustane od svojih maštarija. Kao što je to naglasio i Harry Stone (1965), dječak kreće na putovanje, ali to je putovanje u Arabiju, u Egipat, na tržnicu, a ne u Svetu zemlju (376). Zato istovremeno govorimo i o ironizaciji ideje Orijenta kao egzotičnog Drugog kao, prema riječima Vincenta J. Chenga (1995), „toposa i tropa za 'duhovno oslobođenje', za zamišljeni bunt, slobodu, bijeg i dozvolu“ (159). Cheng, naime, tvrdi da je ta potraga za feminiziranim i esencijaliziranim Orijentom, proizašla iz Zapadne povijesti i Zapadne romantične književnosti, uz još neke tropove u priči, zrcalo za kolonijalan odnos Irske prema imperijalnoj Engleskoj, i to prema binarnoj logici koja Drugo (Irsku) izjednačava s poniženom kurvom Engleskoj.

Toliko je dosljedna i neizbježna logika esencijalističkog binarizma... po kojem je hram egzotičnosti i idealiziranog Drugog tek jeftina tržnica predvođena engleskim tlačiteljima. Arabija i Perzija uma, to 'ugodno i opako' područje Žudnje, u konačnici su tropovi za odnos Irske s Engleskom. (Ibid. 170)

Tajnoviti Pigeon House¹¹⁸, još jedno mjesto misteriozne i zabranjene žudnje, možda najeklatantnije naglašava temu odrastanja u uvjetima impotentne kulturno političke sadašnjosti kao posljedice kolonijalne prošlosti. Dječачkoj nevinosti ovdje nije suprotstavljena tek slika patvorene zrelosti (u prvoj priči to je ona svećenika koji je 'skrenuo', a u drugoj pijanog ujaka) već ona senilne homoerotske perversije zatočene u mačističkoj demonstraciji moći. Perverznjak zatečen u tajnovitoj kući zato i posjeduje *zelene* oči.

Mnogi su se teoretičari (Lévi-Strauss, Toporov, Ivanov, Lotman, Barthes) bavili semiotikom prostora i njezinim značenjem za subjektivnost likova i tijek radnje. Tako Sanja Veršić (2004) u svome tekstu „Nekoliko bilježaka o semiotici prostora“ pozivajući se na Lotmanov i Flakerov rad, tvrdi da s prostornoga gledišta semiotičar tekstove kulture razlaže na dvije vrste podtekstova: one koji karakteriziraju strukturu svijeta i one koji karakteriziraju mjesto, položaj i čovjekovu djelatnost u svijetu oko njega. Prva vrsta, smatra Veršić, odlikuje se statičnošću i odgovara na pitanje kako je ustrojen svijet pa se savršeno uklapa u postkolonijalnu književnost jer se opisivanje prostora nekog teksta kulture ostvaruje kao metajezik za unutarnju organizaciju određenog modela svijeta – ne samo prostornu, nego i društvenu, vjersku, etičku i sl., što znači da uključuje i aksiološku hijerarhiju svih sastavnica opće klasifikacije. Veršić, prema Lotmanu, piše i o odnosu statičnost – dinamičnost među likovima, pa tako oni statični, nepokretni ostaju vezani za jedan prostor nekog kontinuuma i ne mogu mijenjati svoju okolinu. Nepokretni junake uvjetuju okolnosti, oni zastupaju svoju okolinu te se u potpunosti uklapaju u određenu sliku svijeta. Ako se put na semantičkoj razini interpretira kao događaj, kao što to tvrdi Veršić, sižejne promjene koje ne dovode do presijecanja granice ne smatraju se događajem (202-204). I doista Joyceovi junaci rijetko je prelaze, a kad je prijeđu često se vraćaju, a da preko granice nisu ništa stekli ili uzeli.

Tako se niti jedno putovanje dječjih protagonista u prve tri priče u *Dablincima* ne ispunjava u potpunosti, i to u maniri cikličnog, gotovo groteskno nemilosrdnog kretanja bez

¹¹⁸ Treba napomenuti da Pigeon House nije golubarda, kako bi se možda isprva pomislilo. Riječ je o građevini koju je izgradio John Pigeon i po kojemu ona nosi ime, a koja je nekoć bila posljednja postaja u irsko-engleskoj kurirskoj službi, da bi potom bila svjetionik pa elektrana.

izlaza ili iskupljenja, zapravo tipičnog za ekspresionizam. U tom začaranom krugu i smrt pojedinca tek je djelić vječno ponavljajućeg procesa pa su Dablinci u suštini uronjeni u viziju svijeta obilježenog egzistencijalnim besmislom, beznađem i kaosom bez početka i kraja. Pripovjedača u priči „Sisters“ do svećenikove kuće odvodi teta, a ondje ga dočekuje razočaranje. U priči „An Encounter“, školarac koji sanjari o pustolovinama Divljeg Zapada ne uspijeva iskoračiti izvan granica svoje mašte. Njegovo putovanje do Pigeon Housea, kojemu prethodi prijelaz preko rijeke Liffey, za razliku od onoga što je prijelaz kanala ponudio Mooreovomu protagonistu, implicitno nagoviješta tek mogućnost trajnog zatvora. Dječak se ondje susreće s pedofilom i tekst završava pripovjedačevim strahom. „Araby“ je pak pripovijest pripovjedača zaljubljenog u prijateljevu sestru. Fabula je usredotočena na iščekivanje dana kad će na putujućem bazaru djevojčici kupiti dar, ali mu kada taj dan napokon stigne, pijani ujak zakasni donijeti novac i dječak na bazar stiže prekasno. U sve tri pripovjetke, pritom, prozor najavljuje ulazak lika u svijet, nagoviještajući opreku između vanjskog i unutrašnjeg prostora, doma i ulice, prostora koji zatvara, koji potiče na introspekciju (kao u slučaju Gabriela i Eveline), na statično iščekivanje (dječak u „Sestrama“ svake večeri na prozoru iščekuje znak da je otac Flynn umro, a u priči „Araby“, on na prozoru čeka da se pojavi Manganova sestra), ali je možda neočekivano pun, i prostora koji otvara i potiče na kretanje, na djelovanje, na putovanje, a zapravo je šupalj. Granicu između ta dva prostora kod Joycea redovito predstavlja prozorsko okno i to upravo u smislu razdvajanja samo naoko jednostavnog svijeta djetinjstva kao mjesta moralne sigurnosti, gdje su ljudi ili dobri ili zli, i mutnog svijeta odraslih, zaposjednutog paralizom.

Nemogućnost lika da dopiše do cilja, kao što je to na primjer slučaj i s preseljenjem iz Dublina u Buenos Aires za Eveline, tako često zamjenjuje i psihološka nemogućnost likova da se izbave iz neke situacije, kao na primjer u pripovijesti „The Boarding House“, gdje g. Doran ne može izbjeći brak s Polly. U svijetu bez Boga, tvrdi Kern, kao što je zabilježio Nietzsche, većina se radije prisiljavala na ništavilo, nego da se ne prisiljava ni na što, nego da od običnog i profanog materijala grade svoja svetišta (2003, 175). Zvijeri u romanima devetnaestoga stoljeća uglavnom su bile opipljive. Bile su to sile prirode, poroci, strojevi, institucije, a zvijeri dvadesetoga stoljeća mnogo je teže identificirati. One žive u tajnovitim sferama negativnosti koju nalazimo u Conradu, Jamesu i Strindbergu, piscima usredotočenim na prazninu, tvrdi Kern. Njihovi likovi, kao čini se i Joyceovi, u svojim maštanjima o boljem tamo, uporno traže smisao izvan sebe da bi naposljetku naišli samo na stravu ništavila u sebi (170).

Zato nije niti najmanje slučajno što zbirka započinje upravo pričom o mrtvome svećeniku i to iz perspektive dječaka, a da se radnja, budući da je svećenik tada već u miru i živi kod sestre, niti u jednome trenutku ne smješta u crkvu, ili bilo koji drugi bogoštovni ili bogoslužni prostor. Usudila bih se reći da Joyce takvim postupkom uočava kolektivnu patologiju prostora jer smrt počinje određivati ukupnost povijesti. Drugim riječima, unutrašnju smrt iznjedrila je civilizacijska smrt kao obilježje vremena okarakteriziranog univerzalnim rasapom vrijednosti. Ekspresionistička manifestacija motiva smrti utkana je u diskurs paralize utemeljen u egzistencijalnim toposima kao koordinatama za duhovno stanje svijesti u raspadu, a apostrofiranih prazninom i tišinom prostora. Daleko je to od romantičarskog poimanja smrti, gdje se emotivna toplina postiže izjednačavanjem smrti s rađanjem, tanatosa s erosom, destrukcije s konstrukcijom.

Nakon što je 1882. godine izjavio da je Bog mrtav, Nietzsche je počeo govoriti o novome osjećaju praznine u svijetu bez svetoga utočišta, metaforički povezavši pozitivan negativni prostor (o kojemu je detaljno bilo riječi u poglavlju o prostoru i humanističkim znanostima) i profanizaciju vjerskoga prostora, aludirajući na to da je smrt Boga čovjeka prisilila da osjeti „dah praznoga prostora“ (Kern 2003, 178-179). Pozitivno negativno vrijeme je tišina, tvrdi Kern (170), a sugestivna snaga, kao i mogućnost te prve pripovijesti u zbirci da najavi samu srž onoga čime će se Joyce baviti u *Dablincima*, postiže se upravo tišinom, to jest obiljem rečenica prekinutih u ključnome trenutku. Priča „Sisters“ tako je tekst u kojem tišina „zaposjeda“ prostor, a pod njezinim se „prekrivačem“ (9) naziru tek obrisi onoga što se doista dogodilo, a što će nam Joyce u svojoj kratkoj prozi tek vješto sugerirati, nikada i razotkriti. Nešto je to drukčija tišina od one irskog sela, o kojoj smo govorili u prethodnome poglavlju, mada su obje indikativne za kolektivnu kolonijalnu traumu. Ovo je tišina zrakopraznog prostora između svijeta djece i odraslih, tišina između onoga što već jest i što tek može biti, i koja baš zato što je pridana tomu jedinstvenom dobu nevinosti zadržala auru mističnosti i sjeme nade kao suštu suprotnost pustoši obezvrijeđenog i opustošenog prostora sakralnog, pa makar to i bila tek još jedna diskurzivna smicalica kojom se Joyce naruguje čovjekovoj žudnji za razrješenjem i čitateljskoj potrebi da strukturira tekst prema jednostavnim binarnim načelima.

U nastavku stoljeća djelatna moć nezrelog subjekta tako ostaje razmjerno ograničena, ali za razliku od ranije, inicijacija u načelu postaje zaokružena. „My Oedipus Complex“, priča Franka O’Connora nastala pedesetih godina prošloga stoljeća, pripada razdoblju koje smo prethodno opisali kao, u političkome smislu, prosperitetno razdoblje, ali svejedno ponavlja

motiv odrastanja bez oca i odvojenosti svijeta djece od svijeta odraslih. Pripovijest je ispriповijedana iz očišta petogodišnjeg Larryja, čiji se svijet drastično mijenja pošto mu se otac vrati iz Prvoga svjetskog rata. Kao što je najavljeno naslovom pripovijesti, ali i dječakovom dobi¹¹⁹, pripovjedačev siguran svemir u tom se trenutku pretvara u bojišnicu. Formira se edipski trokut pa odnos između dječaka, oca i majke (neimenovanih, ali u svojim ulogama istaknutih velikim slovom; Father, Mother, Larry iliti I) varira između ljubavi i mržnje, dobivenog i izgubljenog, naglašavajući preuzimanje rodniх društvenih uloga kao temu u pozadini osobne drame nezrelog pripovjedača.

Dok smo kod Moorea i Joycea imali sveznajućeg pripovjedača u trećem licu, ovdje se susrećemo s pripovijedanjem u prvom licu i to kroz dvojnu subjektivnost pripovjedača kao djeteta i odraslog čovjeka. Premda nam Larryjev glas omogućava da neposredno spoznamo njegovu ljubomoru, čitatelj dobiva uvid i u perspektivu zrelog pojedinca koji s humorom prenosi zbivanja iz djetinjstva. Ipak, usprkos svijesti čitatelja da su odrastao muškarac, koji na trenutke preuzima naraciju, i dječak, jedna te ista osoba, suosjećajan smijeh starijeg ("The war was the most peaceful period of my life. . . . Life never seemed so simple and clear and full of possibilities as then." (3, 4)) ne umanjuje dječakov nemir i zabrinutost.

Dok god je doživljaj života intiman, kao što on to u djetinjstvu u pravilu jest, prostor je pripovjedno ograničen na teritorij omeđen iskustvenim granicama lika. Zato u Irskoj, zemlji u kojoj je odvojenost sfera bila jedan od stupova službenog političkog diskursa, dječak do dolaska oca pripada majčinom svijetu kućnog i intimnog pa je najvažnija bitka njegova dotadašnjeg života, to jest ona za naklonost majke, razumljivo, ograničena na takav prostor, ovdje dotjeran gotovo do hiperbole i sveden na roditeljsku postelju. Drugim riječima, zanatskim majstorstvom velikog autora kakav je O'Connor, krevet, to najintimnije od svih mjesta, postaje poprištem za najjavniji dvoboj između dva muškarca, onaj za voljenu. Ležaj tako dječaku prestaje biti mjestom za bezbrižni odmor, jer da bi postao muško iliti patrijarh,

¹¹⁹ Da podsjetimo, Freudova teorija razvoja djeteta, nakon oralne i analne faze, uključuje onu falusnu, koja traje od četvrte do sedme godine života, kada je psiho-seksualni razvoj dječaka uvjetovan Edipovim kompleksom iliti nadmetanjem s ocem za majku. U toj fazi, djetetove genitalije postaju glavnom erogenom zonom, a djeca postaju svjesna svojih tijela i tijela druge djece, odnosno postaju svjesni razlika u ženskoj i muškoj anatomiji. Prema Freudu, dječakov blizak odnos s majkom, kao primarnim predmetom ljubavi, u njemu budi želju za potpunim stapanjem s njome. S vremenom će dječakova incestuozna želja za majkom nestati iz straha da bi ga otac mogao kastrirati pa se on prilagođava stvarnosti i čeka dan kada će on postati patrijarhom, a što označava njegovu identifikaciju s ocem i simboličkom ulogom mužjaka.

Larry se u svojoj nutrini za to itekako mora izboriti, i sve se to vrijeme ne osjećati kao dotada, „like the sun, ready to illumine and rejoice“ (7). Tek kada mu se rodi mlađi brat, i kada primi svoga dotad najvećeg suparnika, a sada samo prognanog oca, u *svoj* krevet, Larry će moći dovršiti inicijaciju i zakoračiti u svijet muškog bratstva, shvativši da svaki kralj u nekom trenutku biva svrgnut s prijestolja.

Duhoviti i nespretni pokušaji Larryjeva ulaska u svijet odraslih, oživotvoreni dječakovim nastojanjem da pojmi nedokučivi šarm kojim je otac uspio osvojiti majku, njegovim prešetavanjima s lulom u ustima ili izmišljanjem vijesti iz novina, čine ovu pripovijest univerzalnom satirom odrastanja. O'Connorovim perom odrastanje postaje temom koja nadilazi granice Irske, a što je od tako vještog autora, i s obzirom na vrijeme kada je pripovijetka napisana, i očekivano. Za razliku od prethodnih primjera, pripovijest u kojoj obje strane prelaze nevidljivu granicu razdvajanja (Larry ustrajno odlazi u roditeljski krevet kao što otac naposljetku bez uvoda samo iskrasne u njegovome), zaokružena je priča o odrastanju i kao takva ima svoje mjesto u O'Connorovoj poetici općenito.

Kate Murphy (1990) smatra da se u njegovome opusu razlikuju dvije vrste svjetova; „prirodni“ i „neprirodni“. „Prirodni ili normalni svjetovi“ dopuštaju liku da napreduje u procesu odrastanja, a u „neprirodnim“ se on slučajno zatiče spletom okolnosti ili svojim odabirom (312). Prirodne svjetove definira razina svijesti pojedinca. U slučaju malene djece, to je obitelj, a u slučaju one veće, uz obitelj su tu i osobe iz bliskog okruženja poput druge djece, prodavača u trgovinama, učitelja ili svećenika (313). Budući da kod Joycea i Moorea u „prirodni svijet“ prodiru karikaturalne, gotovo groteskne verzije odraslih likova, ne čudi što je inicijacija (možda i zauvijek) odgođena. Za razliku od obiteljskog nukleusa u „My Oedipus Complex“, u „So On He Fares“ dječak jedan dio djetinjstva provodi s nedostojnom majkom, a drugi sa zamjenskom, mada se biološka o njemu može skrbiti, u „Sisters“ se pojavljuje svećenik koji je skrenuo, u „An Encounter“ pedofil, a u „Araby“ pijani ujak. Na taj se način gubi ono što Murphy naziva „časnim ugovorom“. „Častan ugovor“ proizlazi iz djetetove svijesti o njegovim dužnostima, odgovornostima i pravima u odnosu na koje dijete postaje svjesno svog položaja u svijetu, pretpostavljajući da će mu časno sudjelovanje omogućiti cilj zbog kojeg se vrijedi uhvatiti ukoštac s izazovima, a što naposljetku potvrđuje njegovu važnost pa „djetinjstvo nije stanje nižeg bivanja ili manje odgovornosti od zrelosti nego je stanje manje moći i ograničene percepcije“ (314).

Uz to, osim što se lik funkcionalno smješta u „prirodni svijet“, kod O'Connora se niti jedna etapa inicijacije ne preskače. Nakon očeva povratka kući, dječak ga isprva doživljava kao neprijatelja da bi se s vremenom s njime postupno zbližio, a bez čega se dječak s ocem ne

bi mogao identificirati. Da bi bila produktivna, dinamika udaljavanje-zbližavanje, međutim, treba se odvijati po relativno ujednačenom obrascu, što je u prethodnim primjerima bilo onemogućenom trajno odsutnim očevima. Kod O'Connora se otac ipak vraća iz rata, a dječak duhovito postaje vojnikom koji na prvoj crti bojišnice brani svoj prostor, i time metaforički ulazi u svijet odraslih muškaraca. Ulazak u 'muško društvo' dječaka, dakako, automatski postupno odvaja od majke i on je otjeran iz majčine, sada roditeljske, postelje. Inicijacija je time uspješnija, zato što je, ponovno za razliku od prethodnih priča, vodi otac, koji dječaka istovremeno kažnjava (time što mu ne dopušta da spava u njihovom krevetu), ali ga i nagrađuje jer ga premješta u sferu muškosti.

Iako smo u Mooreovim i Joyceovim pričama pratili dječake u adolescentskoj fazi, vršnjaci, kao njihovo prirodno okruženje ne nude adekvatnu zamjenu za roditelja (kod Moorea imamo samo zamjensku majku, a kod starijih Joyceovih protagonista ističe se snažno vršnjačko rivalstvo). Njihove pripovijesti tako završavaju frustracijom protagonista. Mooreov Ulick ostaje na brodu, kamo je pobjegao kao dječak, a Joyceovi pripovjedači implicitno postaju likovi iz narednih priča, kastrirani u svijetu rada, društvenom životu ili braku. Iz toga bi se dalo zaključiti da su rodno-društvene implikacije inicijacije, kao rekurentnog motiva u pripovijestima o odrastanju nezrelih sinova majke Irske, važne u smislu pokušaja da se na općoj, simboličkoj razini razriješi sukob sina s odsutnim ocem (ili udaljenim kolonijalnim centrom), to jest da se uopće steknu uvjeti potrebni za dekolonizaciju svijesti.

Unatoč određenom napretku, polovina dvadesetog stoljeća za Irsku je i dalje razdoblje svojevrzne izolacije, kada se nastavlja proces dekolonizacije. Prema Heather Ingman u središte zanimanja irskih novelistata tada s jedne strane dolazi iskustvo starijih, zanemarenih ili odbačenih u doba društvenog, tehnološkog i gospodarskog napretka, ali i ono djece, još jedne skupine isključene iz tih tokova (2009, 174). Doista je riječ o godinama kada je zanimanje za dječje iskustvo u irskoj kratkoj prozi najrasprostranjenije. Larry Delaney, pripovjedač u pripovijesti „My Oedipus Complex“ tako se pojavljuje u čitavome nizu priča o njegovome životu, dominantno usredotočenih na djetinjstvo („The Drunkard“, „The Genius“, „The Christmas Morning“). Uz to, u vrijeme kad je Katolička crkva strogo osuđivala spolne odnose izvan braka, O'Connor se posebice zanimao za iskustvo nezakonite djece, na primjer „The Babes in the Wood“ ili „The Weeping Children“. Djeca se u tom razdoblju najviše promatraju kao još jedna skupina isključenih pa pripovjedač u „The Weeping Children“ uspoređuje iskustvo napuštene djece s iskustvom starijih kao onih za koje je svijet potpuno nezainteresiran.

It seemed to him that they were not weeping as real children weep, with abandonment and delight, but hopelessly, as old people weep whom the world has passed by. (*The Stories of Frank O'Connor*, 73)

I pripovijesti Maeve Brennan, napisane između 1953. i 1973., i izdane u *New Yorkeru* te posthumno objavljene u zbirci *The Springs of Affection: Stories of Dublin* (1998), dobrim su dijelom usredotočene na isključenu dječju perspektivu. Sve priče, njih čak 21, događaju se u kući na Aveniji Cherryfield, u četvrti Ranelagh, gdje je autorica živjela s obitelji između 1921. i 1934. Mjesto je za autoricu ovdje konzervator prošlosti, gotovo arheološki motiv. Nabijeno je simboličkim nabojem, ali i stvarnim atributima, pa iz dječjeg motrišta postaje bogatim značenjem indikativnim za borbu sila između života i smrti, ljubavi i mržnje, energije i paralize.

Pripovijesti je moguće podijeliti u tri skupine, s time da su one iz prve ispričane u prvome licu iz očišta djevojčice Maeve što čini autobiografsku povezanost još očitijom. Druga skupina prati život Huberta i Rose Derdon, a treća Martina i Deliju Bagot te njihove dvije kćeri, da bi se nakon smrti bračnoga para, u priči po kojoj je zbirka i dobila naslov, radnja usredotočila na Martinovu sestru Min. Zbog strukture zbirke, ali i činjenice da Maeve Brennan zanimaju nesretni brakovi pripadnika dablinske srednje klase, *The Springs of Affection* nerijetko se uspoređuju upravo s Joyceovim *Dablincima*. Ipak, kako je već i najavljeno, riječ o zamjetno drukčijoj kartografiji.

Dok je za Joycea karakterističan gotovo enciklopedijski pristup, pismo ove autorice prije svega je usredotočeno na emotivan i doživljajan karakter mjesta, ne samo zato što joj je to omogućilo da oživi svoje djetinjstvo i vrati se na mjesto na koje se više nikad, osim kratkoročno, nije vratila, nego i zato što joj je omogućilo da tekstom da glas Drugom. Takvu smo strategiju autoričine poetike uostalom već prethodno i prikazali, ali treba spomenuti da ona je primjetna i u Brennaničinom esejističkom opusu. Budući da autoricu zapravo ne zanima književno kartiranje ili realistično ocrtavanje unutrašnjeg prostora kao mjesta radnje, nego je zanimaju izgubljene duše, i njezini eseji o New Yorku, gdje je proživjela ostatak života i sabrani u djelu *The Long Winded Lady*, usredotočeni su na nevidljive građane proždrijete surovošću tako velikog metropolisa pa Brennan bilježi trenutke poput onoga kada žena padne mrtva na ulici u West Willageu ili dijete neutješno plače čitavom 49. ulicom.

Malena Maeve u zbirci *Spring of Affection* ne uočava detalje mjesta onako kako će to činiti stariji protagonisti kasnije, ali njezina perspektiva, kao uostalom poslije i njihova, posjeduje konkretnu kvalitetu opisa u smislu značajki prostora u odnosu na lik. Kako dom

nije drugo do li mjesto sjećanja, autorica je od namještaja i pokućstva učinila nastavke likova smještenih u prostorije u kojima se i oni nalaze, a opisi do kraja zbirke postaju toliko detaljistički da čitatelj stiče dojam da je i sam boravio u kući na Aveniji Cherryfield i da se vrlo zorno sjeća atmosfere koja je ondje tada vladala. Kao i prije kod ove autorice (napose u noveli *The Visitor*), uz dom se veže slikovlje praznine, hladnoće, zatvorenosti, pa i straha. Takva poetika s jedne strane funkcionira kao kritika kućanske ideologije za žene u Irskoj u dobrome dijelu dvadesetog stoljeća, a s druge je autorici omogućila konceptualizaciju drukčijeg ženskog identiteta od onoga koji joj se nametao pripadnošću obitelji srednje klase u Dublinu. U tom smislu kuća postaje i jednim od glavnih likova u zbirci jer radnja se tek rijetko odvija drugdje (na radnom mjestu jednog od likova ili pak na farmi gdje je drugi lik odrastao).

Kao i kod O'Connora prethodno, pripovjedačica je u prvoj pripovijesti, „The Morning after the Big Fire“ dvojne subjektivnosti; istovremeno dijete, koje izravno proživljava sve što mu se događa i odrasla osoba, koja na sve to gleda sa značajnim vremenskim odmakom. Ipak, kao i u „My Oedipus Complex“, naglasak je na dječjem očistu. „The Morning After the Fire“ bavi se požarom u susjedovoj garaži i tematski se izravno nastavlja na pitanje isključenosti djece iz područja odraslog znanja. Radnja se događa tijekom jutra poslije požara, kada deset godišnja pripovjedačica trči svojom ulicom i javlja susjedima što se sinoć dogodilo. Pristup ekskluzivnoj informaciji djevojčici omogućuje da napokon prestane biti nevidljivom u svome susjedstvu, to jest u svome mikro svemiru, a nezreli glas pritom se uspijeva legitimizirati zahvaljujući djevojčičinoj autentičnosti i iskrenosti, njezinoj dječjoj narcisoidnosti unatoč. Malena Maeve pritom uspijeva opisati požar susjedima do zadnjeg detalja, gotovo kao dobar izvjestitelj ili novinar, i to i čini sve do trenutka dok ne postane svjesnom da je njezin uvid u situaciju ograničen pogledom s prozora njezine sobe, budući da joj nije dopušteno otići na samo poprište događaja. Kada čuje da je jedan od susjeda otišao, Maeve postaje jasno da će taj vrlo brzo postati većim autoritetom od nje, ali niti to ne zaustavlja njezinu maštu kao pokretača djelatne snage dječjih protagonista.

'Did you hear the news?' I shouted, to as many as I could catch up with, and, of course, once I had their ear, they were fascinated by what I had to tell... However, my hour of glory was short. The other children came out – some of them were actually allowed to go around and view the wreckage – and soon the fire was mine no longer, because there were others walking around who knew more about it than I did. I pretended to lose interest, although I was glad when someone – not my father – gave me a lump of twisted, blackened tin off one of the cars... Still, for a long time I used to think that if some child should steal around there with a match

one night and set it all blazing again, I would never blame her, as long as she let me be the first with the news. (*Spring of Affection*, 6-8)

Heather Ingman navodi da je pripovijest moguće čitati kao političku alegoriju irske države toga vremena budući da je nova garaža, izgrađena nakon požara, bila „garish and glaring... cutting off more from our view than the old building had“ (2009, 175). Takva analiza proizlazi iz vjerovanja da je službeni politički diskurs vremena uporno zamagljivao stvarno stanje u državi pa su se svi problemi, a posebice oni gospodarski, koje je Irskoj među ostalim donijela i njezina neutralnost u Drugome svjetskom ratu, prikazivali kao dokaz toga da se irska država konačno izborila za samostalnost u pravom smislu riječi.

„The Day We Got Our Own Back“ nastavlja liniju nezrelog pripovjedača koju odrasta bez prisutnosti oca. Razlomljeno iskustvo odrastanja zastupljeno u ovoj pripovijesti povezano je, kako to navodi Heather Ingman (2009), s autoričinom biografijom. „Brennaničino rano djetinjstvo bilo je isprekidano dužim razdobljima odsustva njezina oca, koji je ili bio u zatvoru, ili se borio protiv Britanaca, a potom i u De Valerinoj vojsci tijekom građanskoga rata“ (175). Radnja tako opisuje dva upada policijskih snaga u dom malene Maeve dok se traga za njezinim odbjegli ocem. U oba slučaja, opisom kuće dominira prostor kuhinje kao solarnog središta koje unatoč nedaćama ima snagu održati okrnjenu obitelj na okupu, ali je istovremeno i simbol izostale ljubavi kao posljedice zajedničkog života muškarca i žene.

Budući da je radnja smještena u 1922., kada dolazi do buđenja nacionalne svijesti, i popratnog projekta maskulinizacije javne sfere, ova je pripovijest još izravnija kritika ideje smještanja ženskosti u kućnu sferu kao temelja za stvaranje muške oblasti gospodarskog i političkoga djelovanja. Feministička kritika prepoznaje da se očuvanje sfere u kojoj se tjelesno miješa s *ratiom* sociološki prikazuje kao ženski zadatak. Žena funkcionira kao čuvarica toga mjesta za čovjeka uma (*Man of Reason*) kako bi mu ono, kao stabilan dom, moglo pružiti utjehu, toplinu, relaksaciju. Da bi muškarac mogao ispuniti svoju ulogu čovjeka uma, u ovom slučaju političkog aktivista, on za sobom mora ostaviti osjećaje, a žena ih potom za njega „konzervira“, ona ih štiti i skrbi se da ostanu netaknutima, što žensku pokretljivost čini problematičnom za patrijarhalni pogled¹²⁰. Jedini prostor u kojem oko malene djevojčice zatiče svoju majku u ovoj je zbirci bez iznimke onaj kućni, ali dvojna subjektivnost

¹²⁰ Marilyn French mišljenja je da se npr. *Dablinci* uklapaju u takvu sliku jer žena u čitavoj zbirci funkcionira kao lijepak koji drži sve dijelove muške kulture na okupu i pruža pozadinu muškom djelovanju. (1978, 445-446)

pripovjedačice implicira da nije riječ o ponutrenom obrascu ponašanja već da ona u svojoj zrelosti posjeduje kritički, ali suosjećajni odmak od takve prostorne konfiguracije, a time i društvene zadanosti. Evo kraja pripovijesti:

When they had gone, my mother gazed about her at all the work they had made. It would be a long time before she had the house neat again. We all trailed down into the kitchen and surveyed the mess there. This time, there was no question of making tea, because the tea was on the floor, along with flower and the sugar... And with us chattering a delighted, incredulous accompaniment, she laughed as though her heart might break. (*Spring of Affection*, 29)

Priča „The Old Man of the Sea“ nadalje se bavi nemogućnošću pripovjedačičine majke da odbije starca koji joj svakoga četvrtka dolazi na vrata prodavati jabuke unatoč tome što ih on prodaje skuplje nego lokalni voćar. Središnji agon proizlazi iz majčine odluke da prestane kupovati njegove jabuke i njezine nemogućnosti da mu to saopći. Majka se, naime, s djecom radije ostaje skrivati u sigurnosti doma svog, praveći se da kod kuće nema nikoga pošto joj starac zakuca na vrata. Kuća malene Maeve time se gotovo trenutačno pretvara u borbeni tabor, a tekst, kao i kod O’Connora, zaposjeda vojni vokabular:

We were going to pretend we weren't in. We had done that before when unwanted callers came, and we enjoyed it very much. We liked keeping rigidly quiet, listening to the futile knocking at the front door, and we especially enjoyed having our mother at our mercy for those few minutes, because we felt sure that the least squeak we made, no matter where we were in the house, would betray us to the straining ears outside. Then there was always the sense of triumph when at last we heard our little gate clung shut again and knew that we had defeated our enemy. (*Spring of Affection*, 14)

Zahvaljujući svojoj upornosti, 'neprijatelj' u ovom slučaju ipak pobjeđuje i prodire u siguran tabor, gurajući prste kroz otvor za poštu i vičući: „Jabuke! Jabuke“, a majka mu niti u tome trenutku ne uspijeva reći da ne želi njegovo voće nego se stane izmotavati da nema dovoljno novca, naglašavajući djeci da će mu sve to nadoknaditi sljedećeg četvrtka, kada će ga dočekati širom otvorenih vrata. Pripovijest koja implicira naučen obrazac izbjegavanja, za djevojčicu doživljava svoj nastavak s pričom „The Devil in Us“, o ponutrenoj krivnji trinaestogodišnje djevojčice, i konačno s „The Clever One“, o grubo ugušenim maštarijama tinejdžerice, i to posredstvom najneočekivanije osobe.

„The Devil in Us“ prati Maeve u vjerskom internatu. Kao i prije, opis stvarnog mjesta izostaje, insistira se na onome što lokaciji daje simbolički naboj i značenje za djevojčicu.

Mračni i hladni ambijent samostana predstavlja potpunu negaciju duhovnoga, simboliziranog bijelom bojom vela kojem djevojčica pristupa s iracionalnim strahopoštovanjem, kao jednim načinom odnošenja prema svijetu kojemu ju je ta, u konačnici obrazovna, ustanova uspjela poučiti.

I was at a convent boarding school in Kilcullen, a village in the country Kildare. There were sixty or more girls at the school, and we used to be taken for long crocodile walks into the flat and spiritless countryside that surrounds the village. There were several shops in Kilcullen, but the only building I ever entered there was the church, where we occasionally went to confession. Most of the time, we went to confession in the convent chapel, which we approached on tiptoe through the darkened main hall of the nuns' quarters... and before entering the chapel for confession, or for morning Mass or Sunday-afternoon Benediction, we covered our heads with white net veils. By the end of my first term, my veil was so full of the chapel's dark and musky fragrance – of incense and flowers and snuffed-out candles – that I was afraid to wash it, for fear of committing sacrilege... (*Spring of Affection* 35-36)

„The Clever One“ je, s druge strane, anegdota iz djetinjstva Maeve i njezine (stvarne) mlađe sestre Derry. Boležljiva i osjetljiva Derry u priči se, međutim, smješta u različite prostore doma, od dnevne do spavaće sobe, čime se implicitno sugerira slobodno i razigrano odrastanje. Uz to, tekstom dominiraju vesele i žive boje; od svježeg, zelenog i rascvjetalog vrta s druge strane prozora sobe gdje se razgovor između dvije sestre odvija, do ružičaste suknjice koju odrasla Derry popravljala svojoj kćeri. Fabula građena na standardnoj književnoj opreci ego-alter-ego slijedi načelo antitetičke interpolacije, što smo imali i ranije kod ove autorice, ali je kraj neočekivan i ostavlja gorak okus u čitatelja, ne samo zbog toga što je riječ o posljednjoj među pripovijestima o odrastanju nego i zbog njezina naslova. Drugim riječima, završni prizor, kada mlađa i boležljiva sestra veseloj pripovjedačici, onako tinejdžerski punoj sebe, grubo i neočekivano podsijeće krila, toliko je dojmljiv ne samo zato što je to danas osoba koja kćer odijeva u ružičastu suknjicu kao *par excellence* simbol za preuzimanje nametnutih rodnih uloga, nego i zato što je, znajući da je sama Maeve Brennan poprilično tragično skončala u umobolnici, ta ista osoba očito *the clever one*.

'When I grow up,' I said to Derry, 'I'm going to be a famous actress. I'll act in the Abbey Theatre, and I'll be in the pictures, and I'll go around to all the schools and teach all the teachers how to recite.' I was about to continue, because I never expected her to have anything to say, but she spoke up, without raising her head from her necklace. 'Don't go getting any notions into your head,' she said clearly. I was astounded. Where had little Derry picked up such a remark? I

had never said it, and I was not sure I had ever even heard it. Who said it to her? I was astounded, and I was silent. I had nothing to say. (*Spring of Affection*, 48)

O temi ponutrenih društvenih obrazaca među kćerima dijelom smo već govorili u poglavlju o ženskim glasovima, a u smislu perspektive nezrelog glasa, ona očekivano dolazi u središte zanimanja napose ženskih autorica upravo sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Kažemo očekivano budući da je riječ o razdoblju kada započinje borba za ženska prava i jednakost žena i muškaraca pred zakonom. Preokupacija je možda najbolje oživotvorena pripovijesću Edne O'Brian „A Rose in the Heart of New York“ iz 1978. godine gdje pratimo sazrijevanje nezrele odrasle pripovjedačice kroz razvoj njezina odnosa s majkom. Neimenovanost protagonistica još jedanput daje ovoj temi arhetipski karakter, a prema Heather Ingman, i radnja se odvija prema uvriježenim etapama ženskog sazrijevanja u Irskoj. Ingman vidi ishodište fabule u simbiotskoj vezi majke i kćeri u odnosu na nasilnog oca, najistaknutiji simbol majčine ljubavi pritom ostaje hrana, slijedi postepeno odvajanje majke i kćeri kada kći ode u samostan, ondje dolazi do razvoja odnosa između kćeri i omiljene sestre s lezbijskim prizvukom, i kao kraj imamo nemogućnost djevojke da se u potpunosti odvoji od majke unatoč emigraciji u veliki grad kao antipod majčinom ruralnom mentalitetu (2009, 222). Ovomu je moguće dodati i uvriježenu prostornu konfiguraciju; nesiguran dom, samostan, opreka selo-grad, emigracija ili prelaženje zemljopisne granice kao metafora za dostizanje određenog stupnja autonomije lika u smislu prijestupa koji se nije uspio realizirati u ranijim fazama odrastanja (ovdje je to realizacija lezbijskih osjećaja prema časnoj sestri), i konačno, tišina.

A new wall had arisen, stronger and sturdier than before. Their life together and all those exchanges were like so many split feelings, and she looked to see some sign or hear some murmur. Instead, a silence filled the room, and there was a vaster silence beyond, as if the house itself had died or had been carefully put down to sleep. (*A Fanatic Heart*, 404)

Tišina je to razorenih i disfunkcionalnih obitelji možda na margini službene povijesti, ali svakako u središtu njezinih posljedica. Tišina ušutkanih očeva, majki i žena, o kojoj smo već pisali u poglavljima o ženskim i o unutarnjim glasova, ali i ona problematičnih tinejdžera u opusima autora poput Julije O'Faolain, Neila Jordana ili Desmonda Hogana, koji sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća počinju zamjenjivati, dotada za nezrelu perspektivu dominantne, nevine dječje glasove. Ali kao najgrozomornija od svih tišina nameće se ona dječjeg glasa koji šuti o seksualnom zlostavljanju u obitelji, teme u pripovijesti

Johna McGaherna „Coming into his Kingdom“ iz 1962. g., kao još jednim autorovim uratkom koji ne bilježi pozitivnu, stvaralačku klimu vremena.

„Coming into His Kingdom“ govori o obrnutoj inicijaciji, o gubitku nevinosti kroz seksualnu spoznaju. Dječak Stevie, naime, od kolegice iz razreda doznaje kako se prave djeca, i to nakon što u nevinoj dječjoj igri padne na nju i postane predmetom šale prijatelja koji ih stanu zadirkivati da su zaljubljeni par. Od samoga početka, McGaheren ustraje na retoričkoj figuri ponavljanja kao diskurzivnog mehanizma skretanja pozornosti na prožetost svetog u svakodnevnom životu ispraznom vjerskom doktrinom i kulturnim simbolima. Najstrašnji mogući zločin tako grubo i neočekivano naruši najneviniji mogući trenutak posve uobičajene dječje igre. Repetitivnost teksta s početka i kraja pripovijesti, kao aluzija na molitvu *Oče naš*, autoru je poslužio kao lajtmotiv za dječakovu spoznaju da ga otac udovac seksualno zlostavlja. Drugim riječima, priča u kojoj je *njegovo kraljevstvo* ono oca zlostavljača priča je o kulturi koja upadljivo neometano uporno zaposjeda prostor djetinjstva.

Ako je dječakova perspektiva u tome ograničena, njegov glas nije pa, kao i obično kod dječjih pripovjedača, podsjeća čitatelja da propituje ono što uzima zdravo za gotovo i uzme zdravo za gotovo upravo ono što propituje. Dječje ja i jest tako snažno oruđe za potkopavanje društvenih zadanosti i rušenje tabua zbog dojmljive snage naivne interpretacije da baci novo svjetlo na stare teme, koristeći se pritom jezikom nekontaminiranim odraslim znanjem, u ovome slučaju ironično oslonjenim na sintaktičku repetitivnost molitve kao najsnažnijeg naučenog vjerskog instrumenta za utjehu.

S tako teškom temom vjerojatno bi bilo nemoguće postići umjetnički integritet bez intimnog doživljaja prostora, odnosno mjesta dočaranog liku smislenim krajobraznim detaljima. Drugim riječima, da bi se postigla autentičnost doživljaja, specifičnost lokacije mora ustuknuti pred gotovo taktilnim i liričnim tkivom dječjeg doživljaja koji još jedanput mjesto pretvara u bezvremenski prostor sjećanja, ovdje grubo okrnjen i stoga još jedanput zlokobno zastrt mukulom tišinom.

Their canvas shoes dragged rustling through the dead leaves as they walked in the frozen loneliness of the country in October. Men dug potatos alone in the fields of long ridges where only the weeds were green, the sea of stalks on which blossoms swayed in June climbed Cox's Hill, their eyes bent on the drag-drag of their canvas shoes uphill through the leaves, the noise of someone shouting angrily at a horse beginning to drift from the woods across the river. There was only this silence between them and he had longed for the moment they'd be alone as now, hurt and shamed by the shouting that he couldn't understand. He was waiting for her to

... speak but the only sound that came was the rustling of her canvas shoes uphill through the leaves. (*Creatures of the Earth*, 18)

Prizor djece u umirućoj prirodi kao još jedan naglasak teme neprirodnog uspona u oblast odrasloga znanja omogućen je dinamikom fabule građene po načelu antitetičkih paralelizama. Kao što nevino dječje zadirkivanje „Nora i Stevie zaljubljeni par!“ na početku pripovijesti nalazi svoju antitetičku paralelu u repetitivnom jeziku molitve na njezinome kraju, tako i seks u svrhu prokreacije nalazi svoj (kontra)pandan u onom zlostavljačkom, koji život pretvara u smrt.

The whole world was changed, a covering torn away; he'd never be able to see anything the same again. His father had slept with his mother and done that to her, the same father that slept with him now in the big bed with the broken brass bells and rubbed his belly at night, saying, 'That's what's good for you , Stevie. Isn't that what you like, Stevie?' ever since it happened the first night, the slow laboring voice explaining how the rubbing eased wind and relaxed you and let you sleep. He'd come out of his mother's body the way the calf came – all the school had seen the calves born on their farms. And in Aughoo churchyard, at the back of the sacristy and under the shade of the boundry ash tree, his mother's body was now buried; the body his father had done that to, out of which he'd come; the body in a rotting coffin, under the clay, under the covering gravel. (*Creatures of the Earth*, 21)

I priča Johna Banvillea „Summer Voices“ iz osamdesetih godina prošloga stoljeća veže djecu uz smrt, ali bezazleno, u smislu subjektivnosti na pragu slutnje velike tajne života. U toj pripovijesti, o susretu brata i sestre s poremećenim starcem koji im pokaže truplo utopljenog čovjeka, krajobraz figurira kao mračna i neprijateljska sila koja ih odbacuje, ali koja Banvilleovim perom dobiva i najveće priznanje. Prikazana bez imalo sentimentalnosti priroda se razotkriva kao otajstvo, zagonetka koja nas u svojoj složenosti i očuđujućoj ljepoti sve poziva da je spoznamo na svoj način.

He looked through the window at the countryside, the fields floating in the summer heat. On Hallowe'en people must stay indoors for fear of the devils that fly in the darkness. Once he had heard them crying, those dark spirits, and she said it was only the wind. But to think of the wind in black trees out on the marsh was almost as bad as imagining devils. And late at night from the window of his bedroom he saw huge shadows of leaves dancing on the side of the house... Darkness was approaching. Black clouds, their edges touched with red, were gathering out over the sea, and shadows were lowering on the ugly waters... He closed the window and climbed down from the basin. He scrubbed his hands and dried them carefully, finger by finger.

For a moment he was still, listening. No sounds. Then he went and stood before the mirror and gazed into it at his face for a long time. (*Long Lankin*, 51-60)

Nakon što osamdesetih, devedesetih, pa čak i dvije tisućitih godina, kratkom prozom usredotočenom na glas nezrelih dominira pokušaj da se događaji u Sjevernoj Irskoj, kao nadramatičniji u modernoj irskoj povijesti, prikažu iz dječje perspektive¹²¹, završavamo novelom Claire Keegan *Foster* iz 2010. godine kao suptilnom, ali vrlo dojmljivom, tematizacijom disfunkcionalnosti irske obitelji. Kod Keegan nema stravičnih elemenata poput seksualnog zlostavljanja ili nasilja u obitelji, a novela je toliko upečatljiva zahvaljujući retoričkoj figuri odsutnosti, s kojom smo se u drugim oblicima već više puta susreli u kratkoj prozi usredotočenoj na glas nezrelih.

Radnja prati neimenovanu djevojčicu, koju otac na jedan “hot day, bright, with patches of shade and greenish” (1) dovodi na farmu kod rođaka jer mu žena uskoro treba roditi. Neimenovana djevojčica isprva je tjeskobna zato što ne poznaje par na čijoj je urednoj farmi otac ostavlja, ali njezina tjeskoba vrlo brzo prelazi u zainteresiranu zbunjenost jer djevojčica ne može ne primijetiti da je kod njih u Wexfordu priroda raskošna, da povrće raste u izobilju, da su krave pune mlijeka i da bunari nikad ne presuše. Kada joj ujak i ujna poklone pozornost i skrb za koju nije ni znala da je moguća, i djevojčica počinje bujati kao biljke i životinje na farmi u Wexfordu, mentalno se udaljavajući od, kako materijalno tako i metaforički, skučena i osiromašena života s matičnom obitelji. Za čitatelja je pritom dirljivo promatrati ugodnu začuđenost djevojčice pred međusobnim poštovanjem bračnih drugova, kao i pred njihovim odnosom prema njoj kao prema nekome važnom, nekome čiji se doprinos u obitelji primjećuje. Kada gđa Kinsella nekoliko puta upozori dijete da u njihovoj kući nema tajni, jer gdje postoje tajne, postoji i sram, čitatelj sluti da Kinselle možda nešto skrivaju. Odrastao čitatelj sposoban da osjeti napetost u zraku odjednom, kao i djevojčica nešto ranije, počinje strepiti pred nepoznatim. Kada se dozna da je sredovječnom paru 'samo' tragično stradao sin, čitatelj će odahnuti, dok će djevojčica implicitno biti spremnom za povratak u grubu stvarnost

¹²¹ U analizu spomenutih primjera nismo ulazili iz već ranije napomenutih razloga, odnosno zato što je pitanje Sjeverne Irske presloženo da bi se moglo obuhvatiti opsegom ovoga rada. Ovom prilikom tek ističemo da su najpoznatije priče o toj temi vjerojatno sabrane u zbirci Columna McCanna *Everything in this Country Must* iz 2000. g. Zbirka se sastoji od dvije pripovijesti s pripovjedačem u 1. licu i novele s pripovjedačem u 3., s time da sve prikazuju nezrele likove na pragu prerane zrelosti i u nastojanju da shvate tragične događaje koji ih okružuju.

života u matičnoj obitelji, implicitno kapitaliziravši na postepenom uvidu u oblast dobrohotno skrivanog odraslog znanja.

11.2. Zaključak

Već smo u uvodu ovomu dijelu naglasili da do tada ključan pojam „pravljenja prostora od mjesta“ za kratku prozu s djetetom ili adolescentom u središtu nije relevantan budući da je riječ o tekstovima koji su svojom poetičnošću u pravilu usmjereni na rekonstrukciju autentično očiđenog, ili pak zbunjujućeg doživljaja stvarnosti kao nepovratnog, a tipičnog za djetinjstvo ili ranu adolescenciju. Kako je riječ o subjektivnosti koja kognitivno nije u potpunosti zaokružena, prostor u ovim pripovijestima ostaje na razmeđu između nastojanja lika da posredstvom snažnog simboličkog (a nerijetko i etičkog) naboja *spatia* shvati svijet oko sebe, i njegove težnje da u mjesto, kao intimno doživljen prostor, utisne vlastitu sliku svijeta. Drugim riječima, zbiljski prostor za nezreli glas posjeduje iskustvenu podlogu sa snažnim društveno-povijesnim premazom, a ako prostori proizvode događaje, ali i obrnuto, pojedinačna sjećanja proizvode prostore, onda je tekstualno tkivo mjesta u ovome slučaju neodvojivo od njegove funkcionalnosti za protagonista.

Mjesto postaje oživotvorenje složena suodnosa protagonista s prostorom, na razmeđu između konkretnog, intimnog i poetskog te općeg, političkog i povijesnog. Pripovijesti o sazrijevanju nezrelih protagonista s početka stoljeća tako zorno zrcale Irsku u nastajanju na njezinome putu od ovisnosti do istinske, ne samo nominalne, samostalnosti, i to, dakako, s obzirom na kolonijalnu prošlost. Drugim riječima, one istovremeno propituju i viktorijansko normativno shvaćanje djeteta s uporištem u didaktičko-formativnom pristupu proizašlom iz imperijalne etike, ali i upućuju na obrazac satkan od provodnih motiva zastupljenih u kasnijim uracima. Riječ je ponajprije o inicijaciji i isključenosti iz područja odraslog znanja kao najvažnijim motivima, zbog čega o nezrelim glasovima i govorimo kroz odvojenost svijeta djece i odraslih. Drugi provodni motivi uključuju život bez jednoga roditelja, prelaženje granice kao prijestup, (egzistencijalno) putovanje, gotovo ratnu borbu za vlastiti prostor, susret sa seksualnom perversijom i smrću, suodnos s prirodom, krajobrazom i zavičajem.

Osim toga, pripovijesti u ovome dijelu objedinjene su djetetom kao protagonistom u središtu, kao junakom, a junak ne može biti pasivan. Istovremeno, međutim, dijete ne može samo provesti promjenu pa je dječji glas u kratkoj prozi nerijetko zatočen u ulozi promatrača ili naivnog sudionika u svijetu koji ih okružuje i koji nije lako pojmiti. Snaga i dojmljivost ovih kratkih priča pritom proizlazi iz napetosti nastale iz nastojanja odraslog čitatelja da gleda

dječjim očima, a da istovremeno čitavom rasponu tema, od ljubavi i gubitka, preko kulture i politike, do seksualnog zlostavljanja ili nasilja i smrti, ne pristupa dječje naivno, i tako ne njeguje sjeme za razvoj subjektivnosti ostalih zaglavljenih glasova zastupljenih u ovome radu, trajno smještenih ili izmještenih među Ircima ili Irkinjama u Irskoj, ili pak izvan nje.

12. ZAKLJUČAK

Polazna teza ove disertacije bila je da postkolonijalno čitanje prostora u modernoj irskoj kratkoj priči neće rasvijetliti samo putanje nacionalne kulture i književnosti, kao predmeta proučavanja irskih studija, nego da će predstaviti i vrijedan doprinos metodologiji postkolonijalne teorije i izučavanjima kratke proze. Ona je plod istraživanja irske kulture i književnosti, napose irske kratke priče, i to od vremena antikolonijalnog nacionalizma na početku XX. stoljeća, preko njezinih postkolonijalnih propitivanja nacionalnog identiteta, pa sve do suvremene produkcije u novom tisućljeću. Među zadanim kriterijima za odabir kratkih priča relevantnih za tezu vjerojatno se kao najznačajniji nameće okvir kulture, i to kao kontekst za razmatranje praksi, običaja i obrazaca ponašanja. Kultura je važna i kao okvir za propitivanje paradigme postkolonijalnih i irskih studija, ali i teorijskih promišljanja prostornosti, čime je u interpretaciju uključeno i pitanje identiteta. Teorijsko polazište disertacije stoga se nalazi u području kulturalnih studija, posebice postkolonijalne teorije, ali i feminističke kritike, te njima srodnih konceptualizacija prostornosti, kao i irskih studija i izučavanja kratke proze. Disertacija se naslanja na teorijske postavke značajnih teoretičari u svim ovim poljima, a napose onih čija ih promišljanja na različite načine spajaju, poput Michela Foucaulta, Henrija Lefebvrea, Pierrea Bourdieua, Davida Lloyda, Edwarda Soje, Timothyja Oakesa, Gillian Rose, Declana Kiberda i mnogih drugih.

Podloga tih teorijskih postavki i metodoloških obrazaca jest da se književnost može tumačiti kao estetika otpora. U tako određenom istraživanju, na razini sintetičkoga kulturološkog uvida, zastupa se teza da se moderna kratka priča u irskoj književnosti pojavljuje kao emancipacijski žanr ili kontražanr u odnosu na engleski roman (Claudio Guillén, 1971) jer je, promatra li je se u kontinuitetu, uspjela iznjedriti klasnu svijest kao jedan vid dekolonizacije potlačene subjektivnosti. Provedeno istraživanje pokazalo je da je u irskoj kratkoj prozi nemoguće zaniijekati neobičan spoj ekspresionizma i naturalizma, usporedivog s realizmom kako ga poima marksistički kritičar Lukács. On, naime, nudi realizam kao narativan model koji je u stanju uhvatiti dijalektičko međudjelovanje individualne svijesti i apstraktnih društvenih sila, a što bi, za njega, u konačnici moglo omogućiti pojavu klasne svijesti kojom potlačeni uočavaju vezu između pojedinačnog djelovanja i društvene promjene (1959).

Sagleda li se poetika kratke proze stoga kao „disonantni ton u međunarodnome zboru“ (Harrison, 2001), ona predstavlja napad na kulturalnu retoriku, otpor društvenim normama i

ustanak protiv neprikladnosti formalnog kroz oslobođenje subjektivne vitalnosti. Budući da formalno-morfološki moderna kratka priča odgovara razlomljenoj slici svijeta, njezina kompozicija, u kojoj sporedno nerijetko postaje glavno, bilježi nesklad i nesuglasje tadašnjeg, ali i sadašnjeg svijeta, pa i naoko naturalistička motivacija uvjetovana lokalnim, u irskoj kratkoj prozi gotovo u pravilu poprima ekspresionistički karakter. Na tom tragu postkolonijalna konceptualizacija prostora samo potvrđuje da je pogrešno govoriti o naturalizmu kao estetski dominantnom kulturnom pravcu od osnutka Irske slobodne države do sredine dvadesetog stoljeća, ili pak post- ili neo-naturalizmu od sredine dvadesetog stoljeća nadalje (Cleary, 2007), a što se u književno-kulturnoj kritici o Irskoj uvriježilo.

Shvati li se nacija kao konstrukt diskurzivnih sila, koje kulturu nastoje ukalupiti prema ideji jedinstvenog kulturnog prostora u suprotnosti s prirođenom joj heterogenošću (Anderson, 1983), postavlja se pitanje gdje su sve oni marginalni, nečujni glasovi koji službenu povijest ne zanimaju. Gdje je to irsko „subalternno“ (Spivak, 1983), koje objedinjuje sve one na rubu službene povijesti, one diskurzivno uvjetovane, a povijesno podčinjene, iskorištavane i podređivane nijeme subjekte, koji su uslijed svoje heterogene autentičnosti neosviješteno i nekoordinirano stvarali neosmišljene i neorganizirane pokrete otpora u vidu različitih prostorno-kulturnih praksi? Oslanjajući se na tezu Franka O’Connora (1985) da je moderna kratka proza dala glas podređenima, književni predlošci kronološki su podijeljeni u četiri zasebne, no opet međusobno ovisne cjeline uokvirene kontekstom; na Glasove daleko od doma, Ženske glasovi, Domaće glasove, i Nezrele glasove.

Ben Forkner tvrdi da je Joyce u Dublinu s početka stoljeća otkrio da ne postoji neki apsolutni irski ili bilo koji drugi identitet nego da je identitet skup mnogostrukih subjektivnosti (Forkner 1988, xxvii). Ako je to doista tako, *Dablince* je formalno moguće tumačiti u vidu Joyceove estetike otpora ideji jednog jedinog irskog identiteta nauštrb svih drugih. Riječ je o položaju koji pokreće irsku kratku prozu već više od jednoga stoljeća i koji je Irskoj omogućio da nađe autentičnost izričaja. Autentičnost je to ovisna o brojnim prijepornim glasovima i različitim identitetima ukotvljenim u njezinome kontradiskursu, na početku XX. stoljeća oprečnom esencijalizmu Irskog kulturnog preporoda, a u XXI. slici nezaustavljive i moćne Irske, gospodarske sile poznate kao Keltski tigar. Drugim riječima, u nacionalnoj tradiciji, ali izvan nje, irska kratka priča duguje svoj značaj svojoj kontrapunktnoj prirodi. Ako je kratka proza irski žanr, ona je to samo zato što istovremeno ne odustaje od potkopavanja ideje nacionalnog identiteta kao kolektivne kategorije. Istraživanje je pritom pokazalo da je za otpor ideološkoj ili službenoj verziji nacije, u vidu iskaza subjektivnosti

koja se u svojoj kući ne osjeća kod kuće, nerijetko potrebno posjedovati pogled izvana, kako u umjetnosti, tako i u životu.

Dok ženska emigracija, u katoličkoj zemlji kao što je Irska, nudi uvid u promjenu od podčinjene subjektivnosti do svijesti predloška za rodne i tjelesne iskorake, činove prijestupa i pomicanja granica, pa se stoga može smatrati društvenom devijacijom, i muška emigracija u odnosu na službeni političko-kulturni diskurs predstavlja disruptivan element. Neodvojiva od trajnog osjećaja nemira daleko od doma, ili pak gubitka zajednice za pojedinca odnosno pojedinca za zajednicu, tema nužnosti odlaska vječno se isprepliće s onom iskustveno onemogućenog povratka, konstituirajući formaciju nacionalnog identiteta kao retoričku kategoriju. I premda je to slučaj i s ostale tri skupine 'podčinjenih', nit koja možda najočitije objedinjuje glasove raseljenih upravo je ona o kojoj smo govorili i u poglavlju o ekspresionističkim odlikama irske kratke priče. Drugim riječima, i rane irske iseljenike i postmodernu dijasporu jednako definira oprečnost između starog i novog, između subjekta kojeg definira zajednica i onoga koji, uslijed izoliranosti svojstvene (post)modernitetu, definira sam sebe. I premda ta oprečnost nije ograničena na irsku književnost, konkretna fizička izmještenost Iraca stvorila je uvjete za tematizaciju univerzalnih motiva (poput domovine u odnosu na 'drugu' zemlju, ovoga ovdje u odnosu na ono ondje, prirode i kulture, staroga i novoga, onoga tko je ostao u odnosu na onoga tko se otisnuo u svijet itd.) na specifično irski način, to jest s obzirom na specifično irsku kulturno-povijesnu stvarnost, postavši tako neizostavnim dijelom irskoga identiteta i jednom od njegovih najistaknutijih karakteristika.

Čeznutljiva ambivalentnost prema domovini, u irskoj kratkoj prozi u načelu ne doživljava razrješenje nego prerasta u razmatranje ljudskoga života kao stanja trajne iseljenosti u maniri tipično ekspresionističke ahistorijske apstraktnosti. Takva pripovjedna logika naglašava ono što Paul Ille naziva „unutrašnjim progonstvom“ (1980, 46), načinom života koji je namjerno udaljen od kulturnog središta, i koji će kao politički izbor ostati relevantnim pojmom i za suvremenu irsku kratku priču. Tema života u manjini, koja je, dakako, predmet čitavoga ovog rada, u poglavlju o unutarnjim glasovima možda najočitije naglašava društveni prostor kao snažnu komponentu konstrukcije, održavanja i razvoja ideološkog sustava vrijednosti kao odraza promjenjive strukture normativnog krajobraza.

Doživljaj doma, pritom, ostaje posljedica sudara između unutarnjeg svijeta nacije i vanjskog svijeta subjektivnosti pojedinca, kao pokušaj istraživanja složenosti ideje nacionalne pripadnosti u svim njezinim manifestacijama, uključujući i pripadanja onomu na što je američki kritičar Peter Lamborn Wilson, mislio kad je, 90-ih godina prošlog stoljeća, skovao

pojam „T.A.Z — The Temporary Autonomous Zone“ – područje borbe određeno Mapom kreativne imaginacije suprotstavljene nevidljivoj Kartografiji svijeta. Ta zona ustajanja protiv ideologije psihičkog imperijalizma kao dokinuća kulturne različitosti i individualnosti, koja objedinjuje lutalice u potrazi za različitošću, umjetnike i intelektualce, turiste, emigracijske radnike, izbjeglice, beskućnike, pa i one koji putuju mrežom usporediva je sa Trećeprostorom Edwarda Soje, koji proklamira marginalnost kao izbor, kao istovremeno politički i zemljopisni čin, koji „...postaje kritičnom točkom obrata u konstrukciji drugih oblika protuhegemonijskog ili podčinjenog identiteta...“ budući da „...postoji nedvojbeni razlika između marginalnosti nametnute opresivnom strukturom i marginalnosti koja se odabire kao mjesto otpora, kao lokacija radikalne otvorenosti i mogućnosti“ (Soja 1996, 97). Izbor je to blizak Deleuzeovom „psihičkom nomadizmu“ ili Lyotardovoj „ničijoj zemlji“, jer ga karakterizira otpor pojedinačnog čina neposlušnosti u kontekstu društvenih protuslovlja.

U slučaju ženske emigracije zato smo se usredotočili na načine na koje su iseljenice, u kontekstu problema materijalne (siromaštva) i kulturalne (patrijarhalne sredine) prirode, pregovarale svoj odnos s različitim verzijama irskog identiteta. Riječ je o aspektu koji je općenito važan za ženske glasove u smislu otvaranja kulturnog prostora za artikulaciju ženstva usmjerenog na proizvodnju seksualnih i etičkih razlika u atmosferi društvene preokupacije s estetikom pobožne požrtvornosti. Drugim riječima, zastupljene pripovijesti odgovorile su na potpuni nedostatak diskursa za izričaj ženskog jastva i njegove žudnje. Metodološki smo tu u čitanju prostora naglasili feminističku kritiku u susretu s postkolonijalnom teorijom, kao dominantan pristup spomenutoj irskoj kulturnoj simbologiji nadređenoj našem razmatranju. Njezin nam je aparat poslužio za analizu konstitutivne odrednice ženskog subjektiviteta, koja nam je u svojoj specijalnoj dimenziji omogućila da razotkrijemo gdje i putem čijeg posredstva je Irkinjama uopće bilo dopušteno govoriti prije nego što su zauvijek uspjele raskinuti zavjet šutnje i, u pobijanju Velike priče svojstvene patrijarhatu, uprizoriti svoje *petites rêcits*, potrebne da bi iznjedrile novu paradigmu udjela ženske kulturne proizvodnje.

Ipak, pitanje autoritativnosti u pripovijedanju dovedeno je do svojih krajnjih konzekvenca tek u pripovijestima o sazrijevanju nezrelih protagonista. Zrcaleći Irsku u nastajanju, na njezinome putu od ovisnosti do istinske, ne samo nominalne, samostalnosti one propituju i viktorijansko normativno shvaćanje djeteta s uporištem u didaktičko-formativnom pristupu proizašlom iz imperijalne etike, ali i upućuju na obrazac satkan od provodnih motiva zastupljenih u kasnijim uracima. Osim toga, riječ je o pričama objedinjenim djetetom kao protagonistom u središtu, kao junakom, a junak ne može biti pasivan. Istovremeno, međutim,

dijete ne može samo provesti promjenu pa je dječji glas u kratkoj prozi nerijetko zatočen u ulozi promatrača, naivnog sudionika u svijetu koji ih okružuje i koji nije lako pojmiti. Snaga i dojmljivost ovih kratkih priča pritom proizlazi iz napetosti nastale iz nastojanja odraslog čitatelja da gleda dječjim očima, a da istovremeno čitavom rasponu tema, od ljubavi i gubitka, preko kulture i politike, do seksualnog zlostavljanja ili nasilja i smrti ne pristupa dječje naivno, i tako ne njeguje sjeme za razvoj subjektivnosti ostalih 'zaglavljenih' glasova zastupljenih u ovome radu, među Ircima ili Irkinjama u Irskoj ili izvan nje.

Na ovako zadanom teorijskom polazištu, interpretativno-analitički pristupom kratkoj priči, ocrnali smo stoga biografiju mjesta kao životopis izmještenosti, iznjedrene srazom između predindustrijske prošlosti i kapitalističke budućnosti, nove nacionalne retorike i one povijesne, kolonijalne. Kratka proza kao autorski izbor pritom se pozicionirala kao posljedica dinamičnog međudjelovanja pisca s društvom, koja je u XXI. stoljeću upravo na toj tradiciji izmještenosti ponudila revidiranu teoriju neovisnosti kao društveno-prostornu praksu, to jest mogućnost da se re-konfiguracijom narativne kartografije kroz političku strategiju Drugosti jednom zauvijek „nađe svoje mjesto pod suncem“, i to u vidu subverzivnosti i marginalnosti kao razlikovne nacionalne tradicije, a ne tek kao kritike dominantne kulture.

Književnost se time ne iščitava samo kao moćno sredstvo u pokušaju uvođenja kulturoloških struktura i obrazaca koji njeguju pravo na različitost, ili prihvaćanje i poštivanje manjinskog načina života. Ukazujući na to gdje se sve nalaze nerazdvojive proturječnosti koje u svemu tome već više od jednoga stoljeća zrcale irsku kulturu u svoj njezinoj složenosti, tekst angažiranog čitatelja nagrađuje onim najvrednijim od svih darova umjetnosti, omogućujući mu da svojim neumornim tumačenjem i dekodiranjem neuhvatljivog, nesigurnog i razigranog u tekstu, pojmovno obuhvati proturječno i nespojivo, i tako naruši lažnu matricu binarnih opozicija. U tom smislu i mjesto kratke proze u irskoj književnosti kontrapunktno je, i to na više razina: irska kratka priča nerijetko spaja 'visok' i 'nisko', zabavnu i elitnu književnost. Smještajući se u širi društveno-kulturni okvir ona izvrće ideju prava na iskaz ili autoritativnosti iskaza, kao i ideju pripadnosti iskaza mjestu, nepristajanjem na rodne podjele ona povezuje „žensko“ i „muško“ pismo i lukavo se uvlači u odnose moći, suptilno potkopavajući vladajuće hegemonije.

Istraživanje predstavljeno u disertaciji tako se smješta u znanstveni diskurs koji povezuje književnost s kulturom u njezinom preoblikovanju starih obrazaca. Ustrajući na međuovisnosti proznog teksta s tekstom kulture, rad otkriva književnost kao važnu silnicu u razvoju kulture, omogućujući njegovu zaokruženost spekulativnim pogledom. Spekulativni pogled dan na kraju četiri analitička poglavlja, svojom jasnom povijesnom i zemljopisnom

utemeljenošću, stoga otvara mogućnost daljnjeg povezivanja znanosti o kulturi i književnosti s teorijskim diskursom izvan njihova izravnog područja, potičući na čitanje prostora u opusima drugih autora i autorica koji bi se uklopili u ovako definiranu cjelinu.

POPIS LITERATURE

Predmetna

- Austen, Jane. 2017. *Razum i osjećaji*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Banville, John. 2013. *Long Lankin*. Velika Britanija: Vintage.
- Bowen, Elizabeth. 1959. *Stories by Elizabeth Bowen*. New York: Alfred A. Knopf.
- Boylan, Clare. 1989. *Concerning Virgins*. London: Hamish Hamilton.
- Brennan, Maeve. 2000. *The Rose Garden*. Washington: Counterpoint Press.
- Brennan, Maeve. 2002. *The Visitor*. London: Atlantic Books.
- Brennan, Maeve. 2000. *The Springs of Affection*. London: Flamingo.
- Conlon, Evelyn. 1987. *My Head is Opening*. Dublin: Attic Press.
- Conlon, Evelyn. 1993. *Taking Scarlet as a Real Colour*. Dublin: Blackstaff Press.
- Corkery, Daniel. *The Stormy Hills*. Irska: The Mercier Press.
- Daly, Ita. 1995. *The Lady with the Red Shoes*. Dublin: Poolbeg.
- Enright, Anne. 1992. *The Portable Virgin*. Velika Britanija: Mandarin Paperbacks.
- Enright, Anne, ur. 2010. *The Granta Book of Irish Short Stories*. Velika Britanija: Granta.
- Garrity, Davin. A. 1981. *44 Irish Short Stories: An Anthology of Irish Short Fiction from Yeats to Frank O'Connor*. SAD: The Devin-Adair Company.
- Hogan, Desmond. 1981. *Children of Lir: Stories from Ireland*. New York: George Braziller.
- Jordan, Neil. 1983. *Night in Tunisia*. London: Chatto & Windus.
- Joyce, James. 2000. *Dubliners*. Oxford: Oxford University Press.
- Kafka, Franz. 1977. *Sabrana djela*. Zagreb: Zora-GHZ.
- Keegan, Claire. 2007. *Walk the Blue Fields*. New York: Black Cat.
- Keegan, Claire. 2010. *Foster*. London: Faber & Faber.
- Kelly, Maeve. 1989. *Florrie's Girls*. London: Michael Joseph Ltd.
- Kelly, Maeve. 1991. *Orange Horses*. Belfast: The Blackstaff Press.
- Lavin, Mary. 1999. *In a Café: Selected Stories*. SAD: Penguin Books.
- Lavin, Mary. 1978. *Tales from Bective Bridge*. Dublin: Poolberg Press Ltd.
- Lawless, Emiliy. 1892. *Grania: The Story of an Island*. New York i London: Macmillan and Co.
- McGahern, John. 1965. *The Dark*. UK: Faber&Faber.

- McGahern, John. 2007. *Creatures of the Earth: New and Selected Stories*. London: Faber & Faber.
- Moore, George. 1968. *Celibate Lives*. London: Chatto & Windus.
- Moore, George. 1976. *Hail and Farewell: Ave, Salve, Vale*. Canada: Macmillan of Canada.
- Moore, George. 1990. *The Untilled Field*. Velika Britanija: Alan Sutton.
- Moore, George. 2004. *Parnell and his Island*. Dublin: UCD Press.
- Ní Dhuibhne, Éilís. 2001. *The Pale God of Alaska and Other Stories*. London: Headline Review.
- Ní Dhuibhne, Éilís. 2003. *Midwife to the Feries*. Dublin: Attic Press.
- O'Brien, Edna. 1984. *A Fanatic Heart*. New York, NY: Farrar, Straus Groulx.
- Ó Ceallaigh, Philip. 2006. *Notes from a Turkish Whorehouse*. London: Penguin.
- O'Connor, Frank. 1944. *Crab, Apple, Jelly Stories and Tales*. New York: Alfred A. Knopf.
- O'Connor, Frank. 1948. *The Common Chord*. New York: Alfred A. Knopf.
- O'Connor, Frank. 1952. *The Stories of Frank O'Connor*. New York: Alfred A. Knopf.
- O'Connor, Frank. 1994. *A Frank O'Connor Reader*. ur. Michael Steinman. SAD: Syracuse University Press.
- O'Connor, Frank, ur. 1985. *Classic Irish Short Stories*. Oxford University Press.
- O'Connor, Joseph. 2010. *Zvijezda mora*. Zagreb: Fraktura.
- O'Faolain, Nuala. 2001. *My Dream of You*. New York: Riverhead Books.
- O'Faolain, Sean. 1933. *A Nest of Simple Folk*. London: Random House Value Publishing.
- O'Faolain, Sean. 1938. *Purse of Coppers*. New York: Viking Press.
- O'Faolain, Sean. 1948. *The Man Who Invented Sin and Other Stories*. New York: The Devin-Adair Company.
- O'Faolain, Sean. 1961. *I Remember! I Remember!*. SAD: Little Brown and Company.
- O'Faolain, Sean. 1971. *The Talking Trees*. London: Lowe and Brydone.
- O'Flaherty, Liam. 1950. *Two Lovely Beasts and Other Stories*. Dublin: David Adair.
- O'Flaherty, Liam. 1971. *Liam O' Flaherty's Short Stories, volume 2*. London: New English Library.
- O'Kelly, Seamus. 1969. *Irish Short Stories*. Dublin i Cork: The Maercier Press.
- Somerville, Edith Onone i Ross, Martin. 1984. *Some Experiences of an Irish R. M. and Further Experiences of an Irish R. M.* London: J. M. Dent & Sons.

Trevor, William. 1993. *The Collected Stories*. London: Penguin Books.

Teorijska

Anderson, Benedikt. 1998. *Nacija: zamišljena zajednica*. Beograd: Plato.

Ashcrof, B., Griffiths, G., Tiffin H. 1989. *The Empire Writes Back*. London i New York: Routledge.

Ashcroft, Bill. 1998. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. SAD i Kanada: Routledge.

Ashcroft, Bill. „Forcing Newness into the World: Language, Place and Nature.“ *ARIEL* Vol. 36, br. 1-2 (siječanj-travanj, 2005): str. 93-110.

Attridge, Derek. 2000. *Joyce Effects: On Language, Theory, and History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Averill, M. Deborah. 1987. *The Irish Short Story from George Moore to Frank O'Connor*. SAD: Syracuse University Press.

Bachelard, Gaston. 2000. *Poetika prostora*. Zagreb: Ceres.

Bagić, Krešimir. 2003. *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*. Zagreb: Disput.

Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit Bakhtin, Mihail. 1980. *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd: Nolit.

Barry, Peter. 1995. *Beginning Theory*. Manchester i New York: Manchester University Press.

Bašić, Sonja. 1996. *Subverzije modernizma: Joyce i Faulkner*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Bates, H.E. 1972. *The Modern Short Story: A Critical Survey*. London: Michael Joseph.

Ben Merre, David. „Eveline Ever After James Joyce.“ *Quarterly* Vol. 49, br 3-4 (proljeće-ljeto, 2012): str. 455-471

Bentham, Jeremy. 1995. *The Panopticon Writings*. London: Verso.

Bercovitch, Sacvan. 1993. *Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Contructions of America*. New York: Routledge.

Bey, Hakim (Peter Lamborn Wilson). The Temporary Autonomous Zone, <http://www.hermetic.com/bey/taz3.html#labelTAZ>

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London i New York: Routledge.

Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska.

Bordo, Susan. 2003. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley, CA: University of California Press.

Bourdieu, Pierre. 2003. *Méditations pascaliennes*. Paris. Citirano u Protrka, M. „Tijelo-habitus-hexis.“ *Filozofska istraživanja* 104, God. 26, Sv. 4 (2006): 941–951.

Bourke, Angela. 2004. *Maeve Brennan, Homesick at the New Yorker*. London: Jonathan Cape.

Bowen, Elizabeth. 1937. „Introduction.“ U *The Faber Book of Modern Short Stories*, ur. Elizabeth Bowen, 1-12. Ujedinjeno Kraljevstvo: Faber & Faber.

Barnard, Alan i Jonathan Spencer, ur. 2010. *The Routledge Encyclopaedia of Social and Cultural Anthropology*. London, New York: Routledge.

Brennan, Timothy. 2004. „From Development to Globalization: Postcolonial Studies and Globalization Theory.“ U *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, ur. Neil Lazarous, 120-138. Cambridge: Cambridge University Press.

Brown, Malcolm. 1972. *The Politics of Irish Literature: From Thomas Davis to W. B. Yeates*. SAD: University of Washington Press.

Brown, Terence. 1990. „Introduction.“ U Moore, George. *The Untilled Field*. Ujedinjeno Kraljevstvo: Alan Sutton.

Carter, Paul. 1987. *The Road to Botany Bay: An Exploration of Landscape and History*. Chicago: University of Chicago Press.

Caughie, Pamela. L. 2007. „Modernism, Gender, and Passing.“ U *Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*, ur. Bonnie Kime Scott, 372-87. Champaign: University of Illinois Press.

Chang, Vincent J. 1995. *Joyce, Race, and Empire*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chevalier, J., Cheerbrant, A. 1994. *Rječnik simbola*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Cleary, Joe. „Misplaced Ideas? Colonialism, Location and Dislocation in Irish Studies.“ U *Ireland and Postcolonial Theory*, ur. Clare Carroll i Patricia King, 16-45. Cork: Cork UP, 2003.

Cleary, Joe. 2007. *Outrageous Fortunes: Capital and Culture in Modern Ireland*. Dublin: Field Day Publications.

Corbett, Mary Jean. 2000. *Allegories of Union in Irish and English Writing, 1790-1870*. Cambridge: Cambridge UP.

Corkery, Daniel. 1931. *Synge and Anglo-Irish Literature*. Dublin: Gill and Macmillan.

Creswell, Tim. 1996. *In Place/Out of Place – Geography, Ideology and Transgression*. Minneapolis: University of Minnesota.

Croce, Benedetto. 1978. *Aesthetic: A Science of Expression and General Linguistic*. Boston: Nonpareil Books.

Cronin, John. 1976. „George Moore and The Untilled Field.” U *The Irish Short Story*, ur. Patrick Rafoidi i Terrence Brown, 113-25. Lille: Université de Lille.

Cronin, John. 1982. “The Continuous Melody of the Lake.” U *The Way Back: George Moore's The Untilled Field and The Lake*, ur. Robert Welch, 101-114. Dublin: Wolfhound Press.

Culler, Jonathan. „Priča i diskurs u analizi pripovjednog teksta.” *Republika* br.2-3 (1984): 130-143.

Cullingford, Elizabeth Butler. 2001. *Ireland's Others: Ethnicity and Gender in Irish Literature and Popular Culture*. Cork: Cork University Press.

Davison, R. Neil. „Representations of 'Irishness' in *The Untilled Field*: deconstructing ideological ethnicity.” *Textual Practice* 12(2) (1998): 91-321.

Deane, Seamus. 1990. “Introduction.” U *Nationalism, Colonialism, and Literature*, ur. Terry Eagleton, Frederic Jameson i Edward Said, 3-22. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Deane, Seamus. “The Production of Cultural Space in Irish Writing.” *Boundary 2* 21 (1994): 117-44.

De Certeau, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkley: University of California Press.

Delaney, Paul. „Nobody Now Knows Which...: *Transition and Piety in Daniel Corkery's Short Fiction*.” *New Hibernia Review*, vol. 10, br. 1, (proljeće, 2006): 100-110.

Deleuze, Gilles i Guatari, Felix. 1980. „Rasprava o nomadologiji.” http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html

Derrida, Jacques. 1985. *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques. 1992. „The Law of Genre.” U *Acts of Literature*, ur. Derek Attridge, 221-252. New York: Routledge.

Doel, Marcus. 1999. *Poststructuralist Geographies: The Diabolic Art of Spatial Science*. New York: Rowman and Littlefield Publishers.

Eagleton, Terry. 2005. „History, Rememberance and Oblivion.” U *Ireland: Space, Text, Time*, ur. Patrick Crotty, Liam Harte i Yvonne Wheelan, 3-15. Dublin: The Liffey Press.

- Éjxenbaum, B. M. 1994. „O’Henry and the Theory of the Short Story.“ U *New Short Story Theories*, ur. Charles E. May, 81-90. Athens: Ohio University Press.
- Ellman, Richard. 1959. *James Joyce*. New York: Oxford University Press.
- Estévez-Saá, José Manuel. 2005. “An Interview with Joseph O’Connor.” *Contemporary Literature* 6. 2: 161-75.
- Fallis, Richard. 1977. *The Irish Renaissance*. New York: Syracuse University Press.
- Felski, Rita. 1995. *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ferguson, Susanne C. 1994. „Defining the Short Story: Impressionism and Form.“ U *New Short Story Theories*, ur. Charles E. May, 218-230. Athens: Ohio University Press.
- Flannery, Eoin. 2007. “Irish Cultural Studies and Postcolonial Theory.” *Postcolonial Text* Vol 3, Br 3. <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/814/482>.
- Forkner, Ben, ur. 1988. *A New Book of Dubliners: Short Stories of Modern Dublin*. London: Methuen.
- Foucault, Michel. 1980. „Questions of Geography.“ U *Power/Knowledge; Selected interviews and other writings 1972-1977 by Michel Foucault*, ur. Colin Gordon, 63-77. SAD: Harvester Press.
- Foucault, Michel. 1986. „Of other Spaces.“ *Diacritics*, 16(1): 22-29. <http://www.colorado.edu/envd/courses/envd4114-001/Fall09/Theory/Foucault-Other%20Spaces.pdf>
- Foucault, Michel. 1994. *Nadzor i kazna. Rađanje zatvora*. Zagreb: Informator.
- Foucault, Michel. 1998. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. London i New York: Vintage.
- Foucault, Michel. 2002. *The Archaeology of Knowledge*. London i New York: Routledge.
- Foucault, Michel. 2009. *Rađanje klinike. Arheologija medicinskog opažanja*. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Frank, Joseph. 1991. *The Idea of Spatial Form*. New Jersey: Rutgers Univ Press.
- French, Marilyn. „Missing Pieces in Joyce's *Dubliners*.“ *Twentieth Century Literature*, Vol. 24, No. 4 (zima, 1978): 443-472.
- Friedman, Norman. 1958. „What makes a Short Story short?“ *Modern Fiction Studies* vol. IV, br. 2: 103-117.
- Frow, John. 2006. *Genre (The New Critical Idiom)*. New York: Routledge.

Ghiselin, Brewster. 1956. „The Unity of Joyce's *Dubliners*.“ *Accent*, proljeće i ljeto: 75-87.

Gilbert, Sarah M. i Gubar, Susan. 1989. *No Man's Land: Volume 2: Sexchanges*. New Heaven: Yale University Press.

Godlewska, Anne i Smith, Neil, ur. 1994. *Geography and Empire*. New York: Blackwell.

Good, Graham. 1994. „Notes on the Novella.“ U *New Short Story Theories*, ur. Charles E. May, 147-164. Athens: Ohio University Press.

Gordimer, Nadine. 1994. „The Flesh of Fireflies.“ U *New Short Story Theories*, ur. Charles E. May, 263-267. Athens: Ohio University Press.

Goretti, Horgan. 2001. „Changing Women's Lives in Ireland.“ *International Socialism Journal* 91. <http://pubs.socialistreviewindex.org>.

Graham, Colin, i Kirkland, Richard. 1999. *Ireland and Cultural Theory: The Mechanics of Authenticity*, ur. Colin Graham i Richard Kirkland, 1-7. Basingstoke: Macmillan.

Graham, Colin. *Deconstructing Ireland: Identity, Theory, Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Grgas, Stipe. 1998. „Postkolonijalna granica Irske.“ *Glasje, časopis za književnost i umjetnost* Godina 5, broj 10, 1998, 92-106.

Grgas, Stipe. 2012. „O Zaokretu ka prostoru.“ *Filozofska istraživanja* 32 Sv. 1: 169-177.

Grgas, Stipe. 2014. "O hrvatskome spacijalnom imaginariju." *Mjesto, granica, identitet. Prostor u hrvatskoj književnosti i kulturi*, ur. Lana Molvarec. 49–66. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola.

Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile Body*. Bloomington Indiana: Indiana University Press.

Gruber, J. W. 1970. „Ethnographic salvage and the shaping of anthropology. *American Anthropologist* 72(6): 1289-1299.

Grubgeld, Elisabeth. 1994. *George Moore and the Autogenous Self: The Autobiography and Fiction*. New York: Syracuse University Press.

Guillén, Claudio. 1971. *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press.

Hannah, M. 2007. „Formations of Foucault in Anglo-American Geography: An Archaeological Sketch“. U *Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography*, J.W. Crampton, S. Elden, ur., 63-107. Aldershot, Hampshire: Ashgate Publishing.

Hanson, Clare. 1989 „Things out of Words: Towards a Poetics of Short Fiction“ i „Introduction.“ U *Re-reading the Short Story*, ur. Clare Hanson, 1-9, 19-35. New York: St. Martin's Press.

Harris, Wendell V. 1994. „Vision and Form.“ U *New Short Story Theories*, ur. Charles E. May, 182-194. Athens: Ohio University Press.

Harrison, Thomas. 1996. *1910: Emancipation of Dissonance*. Berkley: University of California Press.

Hall, Stuart. 1996. „Cultural Identity and Cinematic Representation.“ U *Black British Cultural Studies: A Reader*, ur. Houston A. Baker, Jr. ,Manthia Diawara, Ruth H. Lindeborg. Chicago i London: The University of Chicago Press.

Harvey, David. 1989. *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Space*. Mashacussetts: Blackwell.

Harvey, David. 2000. *Spaces of Hope*. Los Angeles: University of California Press Berkley.

Harvey, David. 2005. *Spaces of Neoliberalization: Towards a Theory of Uneven Geographical Development*. Heidelberg: Franz Steiner Verlag.

Hentz, Jean-Philippe. 2013. “Gaelic London and London Gaels in Donall Mac Amlaigh’s *An Irish Navy*.” U *Irish Writing London: Volume 2: Post-War to the Present*, ur. Tom Herron, 6-18. SAD: Bloomsbury Academic.

Hertzberger, Herman. 2000. *Space and the Architect: Lessons in Architecture 2*. Rotterdam: 010 Publishers.

Hone, Joseph. 1936. *The Life of George Moore*. New York: Macmillan.

Howes, Marjorie. 1999. *Yeats’s Nations: Gender, Class and Irishness*. Cambridge: Cambridge University Press

Howes, Marjorie. 2002. “Public Discourse, Private Reflection 1916-1970.” U *The Field Day Anthology of Irish Writing, Volume IV, Irish Women’s Writing and Tradition*, ur. Angela Bourke, Mairín Ní Dhonneadha, Siobhan Kilfeather, Maria Luddy, Margaret MacCurtain, Geraldine Meaney, Mary O’Dowd i Clair Wills, 923-1041. New York: NYU Press.

Hughes, Douglas. 1971. *The Man of Wax: Critical Essays on George Moore*. New York: New York University Press.

Ille, Paul. 1980. *Literature and Inner Exile: Authoritarian Spain, 1939-1975*. Baltimore: John Hopkins University Pres.

Inglis, Tom. 2005. „Origins and Legacies of Irish Prudery.“ *Éire-Ireland*, Vol. 40: 3&4, (Fómhar/Geimhreadh / jesen/zima): 9-37.

Ingman, Heather. 2009. *A History of the Irish Short Story*. New York: Cambridge University Press,

Ingman, Heather. 2007. *Twentieth-Century Fiction by Irish Women: Nation and Gender*. Burlington, VT: Ashgate Publishing Company.

Irish Forum Florence. 2006. *The Future of Irish Studies*. Prague: Irish Forum and the Centre for Irish Studies, Charles University, Prague.

Jacobs, Jane M. 2002. „(Post)colonial spaces“. U *Spaces of Postmodernity*, ur. Michael Dear i Steven Flusty, 192-199. UK i SAD: Blackwell Publishers.

Kandinski, Vasilij. 1999. *Duh apstrakcije*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti

Katzman, David M. 1981. *Seven Days a Week: Women and Domestic Service in Industrializing America*. SAD: University of Illinois Press.

Keil, Charles. 1979. “The Concept of ‘the Folk’”. *Journal of the Folklore Institute* 16/3: 209-210.

Kenner, Hugh. 1956. *Dublin's Joyce*. Bloomington: Indiana Univ. Press.

Kenner, Hugh. 1972. “Molly’s Masterstroke.” *JJQ* 10 (jesen): 19-28.

Kenner, Hugh. 1983. *A Colder Eye: The Modern Irish Writers*. New York: Alfred Knopf.

Kern, Stephen. 2003. *The Culture of Time and Space*. Cambridge: Harvard University Press.

Kiberd, Declan. 1995. *Inventing Ireland*. Cambridge: Harvard University Press.

Kinealy, Christine. 1999. “The Great Irish Famine—A Dangerous Memory.” U *The Great Famine and the Irish Diaspora in America*, ur. Arthur Gribben, 239-54. Amherst: U of Mass P.

Kirby, Kathleen M. 1993. „Thinking through the Boundary: The Politics of Location, Subjects, and Space.“ *Boundary 2*, Vol. 20, Br. 2 (Ljeto): 173-89.

Knežević, Borislav. 2012. *Reading Joyce After the Postcolonial Turn*. Zagreb: FF Press.

Kolodny, Anette. 1984. *The Land Before Her: Fantasy and Experience of the American Frontiers, 1630 – 1860*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press

- Koskela, H. (2003). „'Cam Era' – the contemporary urban Panopticon.“ *Surveillance and Society*, 1 (3): 292–313. [http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/camera.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/camera.pdf).
- Kuhn, Thomas. 2013. *Struktura znanstvenih revolucija*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Latham, Sean. 2002. “Hating Joyce Properly.” *Journal of Modern Literature* 26 (jesen): 119-31
- Latour, Bruno. 1993. *We have Never Been Modern*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ledwidge, Grace T. 2013. „Netherworld: London in John McGahern's Fiction“. U *Irish Writing London: Volume 2: Post-War to the Present*, ur. Tom Herron, 84-81. SAD: Bloomsbury Academic.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lefebvre, Henri. 2002. „The Production of Space.“ U *Spaces of Postmodernity*, ur. Michael Dear i Steven Flusty, 131-41. UK i SAD: Blackwell Publishers.
- Levenson, Leah. 1998. *The Four Seasons of Mary Lavin*. Dublin: Mercier.
- Lloyd, David. 2000. “Counterparts: Dubliners, Masculinity, and Temperance Nationalism” U *Semicolonial Joyce*, ur. Derek Attridge and Marjorie Howes, 172-200. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Lloyd, David. 2011. *Irish Culture and Colonial Modernity 1800-2000: The Transformation of Oral Space*. New York: Cambridge University Press.
- Lohafer, Susan. 1989. *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.
- Lohafer, Susan. 2003. *Reading for Storyness: Preclosure Theory, Empirical Poetics and Culture in the Short Story*. Baltimore: John's Hopkins University Press.
- Loomba, Ania. 1998. *Colonialism/Postcolonialism*. London i New York: Routledge.
- Loss, Archie K. 1984. *Joyce's Visible Art: The Work of Joyce and the Visual Art 1904-1922*. Ann Arbor: UMI.
- Lotman, Jurij. 2001. *Struktura umjetničkog teksta*. Zagreb: Alfa.
- Lukač, Đerđ [Lukács, György]. 1959. Današnji značaj kritičkog relizma. Beograd: Kultura.
- Luthy, H. I. 1961. „The Plural Society Debate: Some Comments on a Recent Contribution.“ *Social and Economic Studies* 15. (1961): 471-490.
- Lutwack, Leonard. 1984. *The Role of Place in Literature*. Syracuse: Syracuse University Press.

Lynch, Claire. 2009. *Irish Autobiography: Stories of Self in the Narrative of a Nation*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.

Lynch, Valvano. 2015. "Families Can Be Awful Places": The Toxic Parents of Claire Keegan's Fiction." *New Hibernia Review*, Vol. 19, Br. 1, Spring/Earrach: 131-146.

Machiedo, Mladen. 1996. *O modusima književnosti; transtalijanistički kompendij*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.

MacKenzie, John. 1995. *Orientalism: History, Theory and Arts*. Manchester i New York: Manchester University Press.

Majumdar, Saikat. 2007. "Desiring the Metropolis: The Anti-Aesthetic and Semicolonial Modernism". u *Postcolonial Text* Vol 3, Br. 1. <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/505/396>

Malinovski, Bronislav [Malinowski, Bronislaw]. 1979/1922. *Argonauti zapadnog Pacifika*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Marx, K. i Engels, F. 1964 [1848]. *The Communist Manifesto*. New York: Monthly Review Press.

Massey, Doreen. 2005. *For Space*. London: Sage Publications.

Massey, Doreen. 2004. „Geographies of Responsibility“ u *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography Special Issue: The Political Challenge of Relational Space* Vol. 86, Br. 1: 5-18.

Maume, P. 1993. „*Life that is Exile*“: *Daniel Corkery and the Search for Irish Ireland*. Belfast: Institute of Irish Studies.

May, Charles E., ur. 1994. *New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press,.

McLoughlin, Dympna. 1994 "Women and Sexuality in Nineteenth-Century Ireland." *Irish Journal of Psychology* 15: 2 - 3: 266 -75.

Meany, Geraldine. 1991. *Sex and Nation: Women in Irish Culture and Politics*. Dublin: Attic Press.

Merlau-Ponty, Paul. 2002. *Phenomenology of Perception*. London and New York: Routledge & Kegan Paul.

Merrifield, Andrew. 1993. „Place and Space: A Lefebvrian Reconciliation.“ *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, Vol. 18, Br. 4: 516-531.

Mesropova, Olga. 2004. "Between Literary and Subliterary Paradigms: Skaz and Contemporary Russian Estrada Comedy." *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes* Vol. 46, Br. 3/4 (rujan-prosinac): 417-33.

Miller, Kerby A. 1988. *Emigrants and Exiles: Ireland and the Irish Exodus to North America*. Oxford: Oxford University Press.

Miller, Kerby A. 2008. *Ireland and Irish America: Culture, Class and Transatlantic Migration*. Dublin: Field Day Publications.

Moloney, Caitriona i Thompson, Helen. 2000. „Introduction: Border Traffic.“ *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies* 7.1: 3-14.

Mullin, Katherine. 2000. “Don’t cry for me, Argentina: ‘Eveline’ and the Seductions of Emigration Propaganda.” U *Semicolonial Joyce*, ur. Derek Attridge i Marjorie Howes, 172-200. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Murchadha, O Tomás. 1982. „A naked Gael screaming 'Brain Boru'.“ U *The Way Back: George Moore's The Untilled Field and The Lake*, ur. Robert Welch, 101-114. Dublin: Wolfhound Press.

Murphy, Kate. 1990. „Grappling with the World.“ *Twentieth Century Literature*, Fall 90, Vol. 36, Issue 3: 310-343.

Neary, Michael. 1996. „Flora's Answer to the Irish Question: A Study of Mary Lavin's 'The Becker Wives'“, *Twentieth Century Literature* Vol. 42, Br. 4 (zima): 516-525.

Negri, Antonio. 2005. *The Politics of Subversion: A Manifesto for the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity Press.

Noon, T. William. 2001. *James Joyce i Toma Akvinski*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.

Norris, Margot. 2003. *Suspicious Readings of Joyce's "Dubliners"*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.

Noyes, J. K. 1992. Colonial Space: Spatiality in the Discourse of German South West Africa 1884 – 1915. London i New York: Routledge.

Nugnet, Joseph. „The Sword and the Prayerbook: Ideals of Authentic Irish Manliness“ u *Victorian Studies*, Volume 50, Number 4, Summer 2008, str. 587-613.

Nünning, Ansgar. 2009. „Formen und Funktionen literarischer Raumstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“. U *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, ur.

Wolfgang Hallet i Birgit Neumann. Bielefeld: transcript Verlag: 33–52.

Oakes, Timothy. 1997. „Place and the Paradox of Modernity.“ *Annals of the Association of American Geographers* Vol. 87, Br. 3 (rujan): 509-531.

O'Brien, George. 2000. „The Aesthetics of Exile.“ U *Contemporary Irish Fiction: Themes, Tropes, Theories*, ur. Liam Harte i Michael Parker, 35-55. Basingstoke: Macmillan.

- O'Brian, Joseph V. 1982. *Dear Dirty Dublin: A City in Distress 1899-1916*. Berkley: Univ. of California Press.
- O'Connor, Frank. 1985. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. Hoboken: Melville House Publishing.
- O'Connor, Frank. 1967. *The Backward Look: A Survey of Irish Literature*. London: Macmillan.
- O'Faolain, Julia. 1968. *We Might See Sights*. UK: Faber & Faber.
- O'Faolain, Sean. 1942. *The Great O'Neill: A Biography of Hugh O'Neill, Earl of Tyrone 1550–1616*. New York: Duell, Sloan and Pearce.
- O'Faolain, Sean. 1943. „The stuffed shirts.“ *The Bell* 6, 3: 181–92.
- O'Faolain, Sean. 1946. „Rebel by vocation.“ *The Bell* 13, 2: 97–114.
- O'Faolain, Sean. 1947a. *The Irish*. London: Penguin
- O'Faolain, Sean. 1947b. 'The priest in politics', *The Bell* 13, 4: 4–24
- O'Faolain, Sean. 1964. *The Short Story*. New York: The Devin-Adair Co.
- Ó Gráda, Cormac. 1994. *Ireland: A New Economic History, 1978-1939*. New York: Oxford University Press.
- Opća i nacionalna enciklopedija* br. 9. 2006. Zagreb: Večernji list d. d.
- Orr, Leonard. 2008. "From High-Modern Aesthete to Postcolonial Subject: An Introduction to the Political Transformation of Joyce Studies." U *Joyce, Imperialism and Postcolonialism*, ur. Leonard Orr, 1-11. Syracuse: Syracuse University Press.
- Palko, Abigail L. 2007. "Out of Home in the Kitchen: Maeve Brennan's Herbert's Retreat Stories." *New Hibernia Review* Vol. 11, Br. 4, Geimhreadh/zima: 73-91.2
- Parry, Benita. 2004. "The Institutionalization of Postcolonial Studies." U *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, ur. Neil Lazarous, 66-82. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peter, C. S. 2000. *Changing Ireland: Strategies in Contemporary Women's Fiction*. London: Macmillan.
- Petković, Nikola. 2003. *Srednja Europa: Mit-Zbilja-Utopija*. Rijeka: Adamić.
- Pierse, Mary (ur.). 2006. *George Moore: Artistic Visions and Literary Worlds*. Newcastle: Cambridge Scholars Press.
- Pile, Steve i Thrift Nigel. 1995. *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformations*. London i New York: Routledge.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge.

- Pratt, Mary Loise. 1994. „The Short Story: The Long and the Short of it.“ U *New Short Story Theories*, ur. Charles E. May, 91-113. Athens: Ohio University Press.
- Pritchett, V. S. “Short Stories.“ *Harper's Bazaar* 87, srpanj 1953. 113.
- Reinares Barbera, L. 2011. „Like a Helpless Animal? Like a Cautious Woman: Joyce's 'Eveline', Immigration and the Zwi Migdal in Argentina in the Early 1900s.“ *James Joyce Quarterly* Vol. 48, Nr. 3 (proljeće): 529-533.
- Rich, Adrienne. 1995. [1976]. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York i London: W.W.Norton & Co.
- Rose, Gillian. 1993. *Feminism and Geography*. Cambridge: Polity Press.
- Rosenberg, Bruce A. 1967. „The Crucifixion in the 'Boarding House'.“ *Studies in Short Fiction* 5 (jesen): 44-54.
- Rushdie, Salman. 1992. *Imaginary Homelands*. London: Penguin,
- Ryan, Liam. 1990. “Irish Emigration to Britain since World War II.” U *Migrations: The Irish at Home and Abroad*, ur. R. Kearney, 45-68. Dublin: Wolfhound Press.
- Sablić-Tomić, Helena. 2012. *Uvod u hrvatsku kratku priču*. Zagreb: Leykam International.
- Said, Edward. 1988. „Yeats and Decolonization“ U *Nationalism, Colonialism and Literature*, Eagleton, Terry, Jameson, Fredric, Said, Edward, 69-99. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Said, Edward. 1993. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf.
- Shadbolt, Maurice. 1994. „The Hallucinatory Point“ U *New Short Story Theories*, ur. Charles E. May, 268-272. Athens: Ohio University Press.
- Simonsen, Kirsten. 2005. „Bodies, Sensations, Space and Time: The Contribution from Henri Lefebvre.“ *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, Vol. 87, Br. 1: 1-14.
- Sloterdijk, Peter. 1987. *Critique of Cynical Reason*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Shaw, Valerie. 1983. *The Short Story: A Critical Introduction*. London: Longman,
- Smith, Andrew. 2004. „Migrancy, Hybridity and Postcolonial Literary Studies.“ U Neil Lazarous, ur. *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, 241-261. Cambridge: Cambridge University Press.
- Soja, Edward. 1989. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London i New York: Verso.
- Soja, Edward. 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*. Malden: Blackwell.

- Soja, Edward. 2000. *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. New York: Blackwell.
- Solar, Milivoj. 2001. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1999. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. „Can the subaltern speak?“ U *Marxism and the Interpretation of Culture*, ur. Cary Nelson & Lawrence Grossberg, 271–313. Urbana: University of Illinois Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. *Death of A Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Stamać, Ante. 1977. *Slikovno i pojmovno pjesništvo*. Zagreb: Liber.
- Stasi, Paul. 2008. „Joycean Constellations: ‘Eveline’ and the Critique of Naturalist Totality.” *JJQ* 46 (jesen): 39-53.
- Stierle, Karl-Heinz. 1994. „Story as Exemplum – Exemplum as Story: On the Pragmatics and Poetics of Narrative Texts.“ U *New Short Story Theories*, ur. Charles E. May, 15-43. Athens: Ohio University Press.
- Stone, Harry. 1965. „Araby and the Writings of James Joyce.“ *The Antioch Review* Vol. 25, Br. 3 (Jesen): 375-410.
- Suzette A. Henke. 1990. *James Joyce and the Politics of Desire*. London i New York: Routledge.
- Tallone, Giovanna. 1996. „Terra Incognita: Mary Lavin’s Italian Stories.” In *International Association for the Study of Anglo-Irish Literature. Conference – 1996*, ur. Giuseppe Serpillo, Donatella Abbate Badin, 102-109. Cagliari: Tema.
- Upstone, Sara. 2016. *Spatial Politics in Postcolonial Novel*. London i New York. Routledge.
- Trevor, William. 1989. „Introduction.“ U *The Oxford Book of Irish Short Stories*, ur. William Trevor, i-xvii. Oxford: Oxford University Press.
- Tymoczko, M. 2000. „Translations of the Themselves: The Contours of Postcolonial Fiction.“ U *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*, ur. Sherry, Simon i Paul St. Pierre, 147 – 163. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Uphaus, Maxwell. 2014. "An 'Unworkable Compound': Ireland and Empire in 'Eveline.'" *Modern Fiction Studies* 60.1 (proljeće): 28-51.
- Upstone, Sara. 2009. *Spatial Politics in Postcolonial Novel*. London and Burlington: Ashgate.

Valente, Joseph. 1998. „Between Resistance and Complicity: Metro-Colonial Tactics in Joyce's *Dubliners*.“ *Narrative* Vol. 6, Br. 3: 325-340.

Valente, Joseph. 2011. *The Myth of Manliness in Irish National Culture, 1880-1922*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois.

Valiulis, Maryann G. 1995. “Power, Gender, and Identity in the Irish Free State.” *Irish Women's Voices: Past and Present. Special Issue, Journal of Women's History*.

Veršić, Sanja. 2004. „Nekoliko bilježaka o semiotici prostora.“ U *Oko književnosti: osamdeset godina Aleksandra Flakera*, ur. Josip Užarević, 197-212. Zagreb: Disput.

Vester, Katharina. 2010. „Regime change: gender, class, and the invention of dieting in post-bellum America“ *J Soc Hist* 44 (1): 39-70.

Walzl, Florence L. 1984. "Dubliners." U *A Companion to Joyce Studies*, ur. Zack Bowen i James F. Carens, 157-228. Westport: Greenwood.

Ward, Patrick. 2002. *Exile, emigration and Irish Writing*. SAD: Irish Academic Press.

Warf, Barney i Arias, Santa. 2009. „Introduction: The Reinsertion of Space in the Humanities and Social Sciences.“ U *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspective*, ur. Barney Warf i Santa Arias, 1-11. London i New York: Routledge.

West-Pavlov, Russell. 2009. *Space in Theory. Kristeva, Foucault, Deleuze*. Amsterdam, New York: Rodopi.

Whelan, Kevin i Pollak, Andy. 2007. “Interview with Edward W. Said.“ *Postcolonial Text* Vol 3, Br. 3. <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/790/474>.

White, Hayden. 1975. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Williams, Trevor L. 2006. "No Cheer for the 'Gratefully Oppressed': Ideology in Joyce's *Dubliners*." U *Dubliners: James Joyce*, ur. Andrew Thacker, 96-116. New Casebooks. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Wills, Clair. 1994. *Improprieties: Politics and Sexuality in Modern Irish Poetry*. Oxford: Oxford University Press.

Young, Robert. 2001. *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell.

Yuval-Davis, Nira. 2011. *The Politics of Belonging: Intersectional Contestations*. London: Sage Publications.

Zneimer, John. 1970. *The literary vision of Liam O'Flaherty*. Syracuse: Syracuse University Press.

Zoran, Gabriel. 1984. „Towards a Theory of Space in Narrative.“ *Poetics Today* 5, 2: 309–335.

Žmegač, Viktor. 1997. *Duh impresionizma i secesije: studije o književnosti hrvatske moderne*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.